DAS KUNSTWERK IM FILM

Zur Problematik filmischer Präsentationsformen von Malerei und Grafik

Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Georg-August-Universität zu Göttingen

vorgelegt von
Jens Thiele
aus Potsdam

Göttingen 1974

1975

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41534923_0025

DAS KUNSTWERK IM FILM

Zur Problematik filmischer Präsentationsformen von Malerei und Grafik

Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Georg-August-Universität zu Göttingen

vorgelegt von
Jens Thiele
aus Potsdam

Göttingen 1974

Berichterstatter:	Prof. Dr. Arndt
Mitberichterstatter:	Dr. Gaehtgens
Tag der mündlichen Prüfung:	4.2.1975

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Die vorliegende Abhandlung wäre ohne wissenschaftliche, fachliche und organisatorische Unterstützung nicht zustandegekommen. Allen, die mir im Verlauf der Arbeit behilflich waren, möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen.

Herrn Prof. Dr. K. Arndt, der mir in Diskussionen, durch Hinweise und mit Ratschlägen stets wichtige Anregungen gab, gilt mein besonderer Dank. Auch Herr Dr. C. Cürlis, der jahrzehntelang mit der Verfilmung künstlerischer Werke befaßt war, konnte mir unerläßliche fachliche Informationen vermitteln. Herrn Dr. K. Reimers vom Institut für den wissenschaftlichen Film, Göttingen, danke ich für die Beschaffung eines Arbeitsplatzes, an dem das zusammengetragene Filmmaterial systematisch untersucht werden konnte. Frau Fischer und Herr Bauch (beide am Institut für den wissenschaftlichen Film) waren mir bei allen anstehenden Fragen behilflich. Nicht zuletzt danke ich dem Westdeutschen Rundfunk, Köln, der mir Einblick in zahlreiche Fernsehproduktionen über Bildende Kunst gewährte.

September 1974 J. Thiele

INHALTSVERZEICHNIS

Vorbemerkungen		1
1.	Entwicklung und Situation des 'Kunstfilms'	6
1.1.	Zur Entwicklungsgeschichte des 'Kunstfilms'	6
1.2.	Tendenzen der bisherigen Kritik	20
1.3.	Zur Situation des 'Kunstfilms'	31
1.3.1	Der 'Kunstfilm' im Unterricht	31
1.3.2	Der 'Kunstfilm' im Museum	39
1.3.3	Der 'Kunstfilm' im Fernsehen	47
2.	Zur Problematik filmischer Präsentationsformen des Kunstobjekts (Malerei/Grafik)	54
2.1.	Kriterien	54
2.2.	Biotische Wahrnehmung und filmische Interpretation	56
2.3.	Der Ausschnitt	65
2.4.	Die Einstellungsdauer	85
2.5.	Die Montage	98
2.6.	Die bewegte Kamera	109
2.7.	Resumee	122
3.	Filmanalysen	124
3.1.	Vorbemerkungen	124
3.2.	Filmanalyse 1: 'Rembrandt - nie gesehener Rembrandt'	127
3.3.	Filmanalyse 2: 'Bildnisse von Frans Hals'	155
3.4.	Filmanalyse 3: 'Max Ernst - Entdeckungsfahrten ins Unbewußte'	189
Anmerkungen		226
Anhang: Verzeichnis der untersuchten Filme		238

Vorbemerkungen

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit der Problematik verfilmter Kunstobjekte auseinander; sie beschränkt sich auf die Untersuchung spezifisch filmischer Präsentationsmöglichkeiten des z w e i d i m e n s i o n a l e n Kunstwerks (Malerei/Grafik).

Im Mittelpunkt der Untersuchung steht der Konflikt zwischen dem künstlerischen Objekt, seiner Gestaltung, Rezeption und Wirkung und dem Filmmedium, das aufgrund seiner spezifischen Eigenschaften stets interpretierendes Medium ist. Es vermag Wirklichkeit nicht abzubilden, sondern setzt sie i n S z e n e .

Die Darstellungsmöglichkeiten des Films können für die Rezeption künstlerischer Objekte durchaus von Vorteil sein; andererseits gilt es sich zu vergegenwärtigen, daß das Kunstwerk stets aus der Wahrnehmung des menschlichen Auges heraus geschaffen wird und stets in der Wahrnehmung erfahrbar und erlebbar wird. Das Filmmedium wird zu befragen sein, wieweit es den Rezipienten über das künstlerische Objekt zuverlässig zu informieren vermag und in welchem Maße es über die Information hinaus eine aktive, entdeckende Wahrnehmung ermöglichen kann.

Diese Fragen werden nur dann genauer zu untersuchen sein, wenn man sich bestehender filmischer D a r s t e l l u n g s s t e r e o t y p e n bewußt ist, die unabhängig vom Filmgegenstand immer wieder präsentiert werden - und zu festen Erwartungen beim Rezipienten führen. Hier wird vor allem die Rolle des derzeit wirksamsten Massenmediums, des Fernsehens, zu beachten sein, das bestimmte Bildmuster entwickelt hat. Es kann vermutet werden, daß die permanente Wiederholung gängiger visueller Muster die eigenständige Wahrnehmung des Abgebildeten verhindert und zu Wahrnehmungsstereotypen führt.

So ist die Darstellung künstlerischer Objekte im Fernsehen nach und nach zu einer optischen Akrobatik des Mediums erstarrt, die kaum noch einen Rückschluß auf

das abgebildete Kunstwerk zuläßt. Die Filmästhetik dominiert über die Ästhetik des Bildes.
Hier scheint mir nicht nur ein geeigneter, sondern notwendiger Ansatz für eine Untersuchung gegeben zu sein. Wenn das Kunstwerk in Film und Fernsehen nur noch ausschnitthaft, flüchtig und dynamisiert rezipierbar ist - wird dann nicht aufgrund der Gewöhnung der Ausschnitt selbst zum Bild erhoben, die kurze Einstellungsdauer als ausreichend beurteilt und der Kameraschwenk als notwendiges Attribut betrachtet?

Die Auswirkungen derzeit dominierender Filmmuster auf die Rezeption des Kunstwerks sollen das zentrale Problem dieser Untersuchung sein; die Überlegungen sollen sich dabei auf folgende Aspekte konzentrieren:

- Die Wirkung der ausschnitthaften Verkürzung des Kunstobjekts,
- die flüchtige, auf Sekundenreize reduzierte Kameraeinstellung,
- die Frage einer Reihenfolge der Einzelinformationen und
- die Wirkung der am Kunstwerk bewegten Kamera.

Die hier vorgenommene Eingrenzung des Konflikts zwischen Film und Kunst handelt sich notwendigerweise den Nachteil ein, bestimmte Aspekte der Gesamtproblematik nur unzulänglich zur Sprache zu bringen. So bleibt die Frage nach den im 'Kunstfilm' transportierten Wertvorstellungen weitgehend unbeantwortet; vor allem die Kulturfilme der 50er Jahre stellen sich als wichtige Untersuchungsobjekte dar, an denen die in das Filmmedium eingeflossenen Kulturauffassungen einer bestimmten Zeitspanne zu erkennen sind. Auch der Bezug zur allgemeinen Unterrichtsfilmforschung, der für den kunstdidaktischen Film von Interesse sein dürfte, soll in unseren Überlegungen nur am Rande hergestellt werden. Hier dürften sich ohne systematische Forschungsarbeit derzeit kaum schlüssige Aussagen aufstellen lassen. Der Unterrichtsfilm im Fach Kunstpädagogik wird neben der Vermittlung von Fakten ja

auch die sensorischen Fähigkeiten entwickeln müssen; diese Möglichkeiten audio-visueller Kommunikationsmedien in der Kunstpädagogik werden erst in empirischen Untersuchungen erprobt werden müssen.

Als Argument für die Begrenzung unserer Untersuchungen auf spezifisch filmische Präsentationsformen kann gelten, daß jede Reflexion über Struktur und Gliederung von Filmmaterial notwendigerweise unvollständig, wenn nicht sogar im Ansatz falsch ist, solange nicht die v i s u e l l e D a r s t e l l u n g s f o r m , mit der kommuniziert werden soll, in ihren Wirkungen bekannt ist. Solange bestimmte filmische Muster immer wieder fraglos übernommen werden, dürfte die Effektivität eines noch so sorgfältig konzipierten Films gering bleiben. Diese Aussage gilt prinzipiell für alle Anwendungsbereiche des 'Kunstfilms', sei es im Unterricht, in der Kunstwissenschaft, im Fernsehen oder der Museumspädagogik. Die Chance, künstlerische Objekte wahrzunehmen, in ihren Strukturen zu erkennen und sie zu entdecken, hängt vorrangig von der filmischen Präsentation ab.

Die folgenden Überlegungen wollen allerdings nicht den Eindruck erwecken, als hinge die Wahrnehmungsfähigkeit allein von der 'Sprache' des Films ab. Hier soll nicht das Bild einer bei allen Rezipienten gleich entwickelten Wahrnehmung gezeichnet werden; soziale und altersbedingte Faktoren lassen Wahrnehmung (auch von Filmen) in ganz unterschiedlichen Formen ablaufen; diese Variablen werden in die Überlegungen mit einzubeziehen sein.

Wenn von einer dem Kunstwerk adäquateren filmischen Darstellung gesprochen wird, kann sich diese nicht pauschal auf d a s Kunstwerk beziehen. So wenig wie es d a s Kunstwerk gibt, gibt es seine richtige oder falsche Darstellung im Film. Erst in der Formulierung von K r i t e r i e n werden sich gültige Aussagen über die Wirkung filmischer Mittel ergeben können. Will das Filmmedium das Kunstobjekt

nicht zum Aufhänger oder Versatzstück nehmen, werden sich die Kriterien vom jeweiligen Kunstwerk und dessen Gestalt- und Wahrnehmungsbedingungen her bestimmen müssen. Die einzelnen filmischen Darstellungsformen werden befragt werden müssen, wieweit sie die vom Kunstobjekt vorgegebenen Bedingungen fördern, irritieren oder verhindern. Dabei ergibt sich die Schwierigkeit, daß den einzelnen Filmmitteln keine objektive Wirkung zugeschrieben werden kann; das filmische Aussagerepertoire ist kein Vokabular, das richtige oder falsche Lösungen beinhaltet; seine jeweilige Wirkung erfährt es erst im Gesamtkontext einer Filmaussage.

Unter den genannten Aspekten sollen ausgewählte Bildbeispiele untersucht werden. Der Schwerpunkt der Betrachtung soll auf extrem komplexe, von der Wahrnehmung nur schwer zu erfassende Bildaussagen gelegt werden; in diesen Fällen wird der Konflikt zwischen beiden Medien verstärkt. Das wird im einzelnen nachzuweisen sein.

Die Arbeit will weder eine kulturpessimistische Stellung beziehen und im Film den 'Zerstörer' künstlerischer Werke sehen noch in die Euphorie verfallen, daß nur die Massenmedien Fernsehen und Film Kunst popularisieren könnten. Zu beiden Verhaltensweisen dürfte aufgrund bisheriger Beobachtungen kein Anlaß bestehen. Film und Fernsehen sind fester Bestandteil unserer visuellen Umwelt; dazu muß auch die bildende Kunst Stellung beziehen. Die Frage, welche Möglichkeiten und Grenzen sich dabei ergeben, soll im Mittelpunkt unserer Untersuchungen stehen.

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile: der erste Teil will nach einem kurzen geschichtlichen Abriß über die Entwicklung des 'Kunstilms' und einer Darlegung bisheriger kritischer Stellungnahmen zu dieser Filmgattung auf die Situation verfilmter Kunst in den Anwendungsbereichen Schule, Museum und Fernsehen eingehen. Damit soll ein allgemeiner Überblick über die Entstehung und die derzeitige Situation des Films über bildende Kunst ermöglicht werden.

Der zweite Teil untersucht den schon angesprochenen Konflikt zwischen dem statischen Kunstwerk (Malerei, Grafik) und spezifisch filmischen Präsentationsformen anhand einzelner Bildbeispiele. In diesem Abschnitt wird immer wieder die Notwendigkeit empirischer psychologischer Forschung zu einzelnen Thesen betont werden müssen; dieser Schritt zum Nachweis der hier gewonnenen Ergebnisse konnte innerhalb der Arbeit nicht vollzogen werden. Er wird als Konsequenz unserer Überlegungen aber unerläßlich bleiben.

Eine theoretische Behandlung des Problems der Verfilmung bildender Kunst handelt sich unvermeidlich auch den Nachteil der Abstraktion ein, zumal Film ja stets eine unmittelbar erfahrbare Realität ist. Aus dieser Erkenntnis heraus werden im dritten Teil der Arbeit drei Filmanalysen vorgestellt. Ziel der Analysen ist es, die enge Verknüpfung der verschiedenen Aussageelemente innerhalb eines Films aufzuzeigen. Überdies wollen die Filmanalysen eine konkrete Hilfestellung für alle an der Problematik Interessierten darstellen.

Die vorliegende Arbeit basiert auf der kritischen Analyse des im Anhang verzeichneten Filmmaterials. Gegenstand der Untersuchungen waren Filme, deren Absicht es war, Kunstwerke darzustellen sowie Informationen und Aussagen über sie zu liefern, Filme also, in denen das Kunstwerk im Mittelpunkt stand. Die Film- und Fernsehproduktionen, die sich für die hier gestellten Fragen als weniger bedeutsam erwiesen (in denen das Kunstwerk nur Aufhänger oder Randphänomen war), wurden nicht verzeichnet.

1. Entwicklung und Situation des 'Kunstfilms'

1.1. Zur Entwicklungsgeschichte des 'Kunstfilms'

Das erste Zusammentreffen zwischen Bildender Kunst und Film läßt keine feste Datierung zu; die Durchsicht der Fachliteratur nennt unterschiedliche Anfangsdaten; als gesichert kann gelten, daß ab 1910 verschiedene künstlerische Experimente mit dem Filmmedium durchgeführt wurden (1).
Film und Bildende Kunst stoßen auf zwei grundsätzlich unterschiedlichen Ebenen zusammen: Im sogenannten Avantgardefilm, in dem mit abstrakten Farb-Form-Bewegungen auf der Leinwand experimentiert wird, und im Dokumentarfilm, der Kulturobjekte als Filmdokumente fixieren will.
Beide Ansätze entspringen völlig konträren Zielvorstellungen.

Die Affinität der bildenden Künste zum Film (genauer: zur erlebbaren Bewegung) hat sich aus den Zielsetzungen des analytischen Kubismus und des Futurismus heraus entwickelt. In der analytischen Phase des Kubismus (ab 1910) wollte man die Simultaneität mehrerer Ansichten auf der Bildfläche darlegen (u.a. Picasso, Leger, Braque) und so die eine herkömmliche Sichtweise überwinden.
Die Bewegungsdarstellungen in der futuristischen Malerei (ab 1909, 1. Manifest des Futurismus (I)), in der Abläufe, Phasen und Assoziationen von Bewegung und Dynamik fixiert wurden, treiben die Bemühungen um Überwindung der im statischen Bild gegebenen räumlichen und zeitlichen Begrenztheit voran (u.a. Boccioni, Balla, Severini).
Die Entwicklung beider künstlerischer Tendenzen muß in enger Verbindung mit den vorfilmischen und filmischen Experimenten um 1910 gesehen werden. Die Darstellung abstrakter Zeichnungen und Fotos auf Rollenbildern, die vor allem von Hans Richter und

Viking Eggeling erprobt wurden, können als erste Versuche im deutschsprachigen Raum bezeichnet werden, Farben und Formen in einem e r l e b b a r e n Bewegungsablauf darzustellen. (In Italien stellten bereits 1910 - 1912 Arnaldo Ginna und Bruno Corra die ersten abstrakten Filme her, indem sie Farbe auf Zelluloid auftrugen (2)). Eggeling benötigte für seinen Filmentwurf 'Horizontal-Vertical-Orchestra' 5000 Zeichnungen.

Die e r s t e n F i l m e (also über Projektion sichtbare Bewegung) von K ü n s t l e r n entstanden ab 1919/20; sie zeigen rhythmische Entwicklungen formaler Themen (geometrische Formen, Linien).

Hans Richter fertigt seinen ersten Film 'Rhythmus 21' um 1920/21 an. Darin werden Quadrate und Rechtecke rhythmisiert; Eggeling arbeitet 1923/24 an seinem Film 'Diagonal-Symphonie'. "Eggelings Filme sind Musik zum Sehen. In ihnen, die selbstverständlich ohne Musik gespielt wurden, lösten und begegneten sich volle und leere Flächen, verkürzte und verlängerte Kurven, Dreiecke, Doppelstriche, Punkte, harfenartige Gebilde, die anschwollen und wieder verschwanden ..." (3).

Neben Richter und Eggeling arbeiten in Deutschland Oskar Fischinger und Walter Ruttmann an abstrakten Filmen (ohne Handlungsablauf); in Frankreich experimentieren Leger und Man Ray.

Dieser in der Beziehung zwischen Kunst und Film erste und wichtigste Ansatz, der ganz aus dem Bestreben kam, den Film als künstlerisches Experimentierfeld und Ausdrucksmittel zu benutzen, setzt sich über die 20er Jahre hinaus fort; der Schwerpunkt der Arbeit verlagert sich nach 1940 zunehmend auf die USA, da die meisten Künstler dorthin emigrierten. So wird 1944 von Hans Richter (zusammen mit Max Ernst, F. Leger, Man Ray, M. Duchamp und A. Calder) der Film 'Dreams That Money Can Buy' begonnen, in dem die genannten Künstler die einzelnen Episoden entwarfen. Norman McLaren stellt zahlreiche 'Handmade films' her, indem er direkt auf die Filmschicht zeichnet. In den 50er und 60er Jahren

vermengt sich der abstrakte Film immer mehr mit den Tendenzen des Underground-Films.

Das zweite Zusammentreffen zwischen Kunst und Film entsteht auf kommerzieller Basis. Nachdem die anfängliche Faszination, bewegte Objekte im Film wiedergeben zu können (Springende Pferde, Abfahrt eines Zuges, Aufstieg eines Fesselballons), abklingt, und der Film als D o k u m e n t a t i o n s m i t t e l von S e h e n s w ü r d i g k e i t e n und Schauobjekten verwendet wird, ergeben sich 1916 die ersten kurzen Aufnahmen von Stadtansichten ('Alt-München', 'Herrenchiemsee', 'Rothenburg ob der Tauber') und 1917 erste Filmstreifen über einzelne kulturhistorische Bauten ('Brunnen und Denkmäler der Kunstmetropole München', 'Die weltberühmten Bauschöpfungen des Mittelalters in Sevilla'). Diese Filme werden von kommerziellen Filmgesellschaften wie der 'Deutschen Lichtbild Gesellschaft e.V.' oder der 'Welt-Kinemathographen GmbH' hergestellt, produziert und vornehmlich in Wochenschauen vorgeführt. Auch hierbei handelt es sich um kurze Filme von durchschnittlich 100 Metern Länge (gut 9 Minuten Laufzeit beim 16-mm-Film). In der Zeit von 1916 bis 1919 erscheint Bildende Kunst im Film nur in Form von A r c h i t e k t u r und D e n k m a l p l a s t i k ; sie wird noch ohne jeden bewußten Versuch der Interpretation und Deutung reproduziert (soweit das Filmmedium das zuließ). Überdies gestattete die Beleuchtungstechnik zu dieser Zeit noch keine befriedigenden Innenaufnahmen.

Schlösser, Burgen, Kirchen und Denkmäler werden zu dieser Zeit hauptsächlich als bewunderungswürdige Objekte von Filmgesellschaften aufgenommen.
Die bildende Kunst reiht sich hier in die Serie der gefilmten Sehenswürdigkeiten und Aktualitäten ein, die ein staunendes Publikum aufnahm.
Bis zum Jahre 1919 wurden bildende Kunst und Film also schon unter gegensätzlichster Zielsetzung zusammengebracht; die Geschichte des sogenannten Kunstfilms, der mit der Absicht der Belehrung, Werke der bildenden Kunst darstellt, beginnt in Deutschland aber erst mit der

Gründung des 'Instituts für Kulturforschung e.V.' im Jahre 1919 in Berlin. Die Initiative zur Gründung des Institutes ging von Wien aus. Dort existierte bereits ein gleichnamiges Institut unter Erwin Hanslick, der die Berliner Institution auch anfangs unterstützte.

Das Institut, dessen Leiter Hans Cürlis war, war die erste deutsche Arbeitsgemeinschaft, die den Film systematisch als Vermittler kultureller Erscheinungen verwendete. Cürlis ist Kunsthistoriker und kam zufällig zum Film; er wurde 1918 zum Filmreferenten des Auswärtigen Amtes ernannt, obwohl er bis dahin keinerlei Kontakt zum Film gehabt hatte (4). Ständiger Kameramann der Filme von 1919 bis 1939 war Walter C. Türck, der später, in den 50er Jahren, selbst Filme produzierte.

Das Institut lehnte sich in seinen Zielsetzungen von Beginn an eng an die Aufgabenstellung des K u l t u r f i l m s an. Der Terminus 'Kulturfilm', der teils als weiterfassende, teils als gleichrangige Bezeichnung für den L e h r f i l m Verwendung fand, umschrieb Filme, die "belehrend und bildend auf möglichst große Massen einwirken" sollten (4), Filme, die "in irgendeinem Sinne belehren, bereichern, beeinflussen" (6) konnten.
Die Verschwommenheit und Offenheit des Begriffs läßt keine präzise Definition zu. "Ein Kulturfilm ist ein Film, welcher die Masse ... belehrt ... Jeder gute Film ist ein Kulturfilm" wird 1924 in dem von Beyfuss und Kossowsky herausgegebenen Kulturfilmbuchs behauptet (7); die Herausgeber wollen diese Filmgattung so definiert wissen: "Jeder kulturelle, publikumsbildende, volksveredelnde, einen Ethos tragende Film ist für uns (und jeden Gebildeten) ein Kulturfilm" (8). In diesen Äußerungen spiegelt sich schon die Problematik des bis heute gängigen Terminus wider. Was ist Kultur? Was ist ein guter Film? Die geforderte Belehrung des Volkes durch den Film sollte durch die Darstellung "wirklichen Kulturgutes" (9) vollzogen werden. Die Zielsetzung des

Kulturfilms wurde also auf nicht konkretisierte Bildungswerte hin formuliert. Der Kulturfilm verstand sich als Gegengewicht zu den Sensations- und Varietefilmen aus den Anfängen des Mediums. In die Fraglosigkeit entlassene Werte wurden schon um ihrer selbst willen als bereichernd, belehrend und bildend angesehen. Für den Film über bildende Kunst ist dieses Verständnis insofern von grundlegender Bedeutung, als die hier skizzierten Wertvorstellungen von nun an als Basis der Verfilmung von Kunstwerken zugrunde lagen. Insofern ist die Entwicklung des Films über bildende Kunst ab 1919 mit der des Kulturfilms unlösbar verbunden.

Die ersten wichtigen Filme des Instituts zum Thema 'Bildende Kunst' entstanden in dem Filmzyklus "Schaffende Hände', der 1922 begonnen wurde. Nach Cürlis wurden fast 120 zeitgenössische Maler und Bildhauer bei der Arbeit in Großaufnahmen der Hände gefilmt (u.a. Liebermann, Corinth, Slevogt, Kollwitz, Pechstein, Kandinsky, Rohlfs, Dix, Grosz, Matare, Belling, Calder). Teile dieser Filme wurden als Beiprogramm an die Lichtspieltheater verliehen (10).

Neben diesem Filmkomplex, der in erster Linie eine Werkstattdokumentation sein wollte, wurde das Kunstobjekt selbst zum Hauptgegenstand des Films gemacht. Bereits 1919 filmte das Institut etwa 50 Plastiken verschiedener Epochen in 10 Filmen (Themen der Filme waren 'Köpfe', 'Negerplastik', 'Altdeutsche Madonnen', 'Deutsche Heilige', 'Kleinplastik', 'Indische Kleinkunst' und 'Ostasiatische Kleinkunst'). "Jede Plastik stand auf einem Sockel und wurde einmal langsam um ihre Achse gedreht. Die Aufnahmen erfolgten im Freien bei Sonnenlicht, weil es damals noch keine bequemen Lampen gab. Da alle aufgenommenen Plastiken kleine Formate hatten, war der Eindruck der Vorführung auf unseren Kreis so überraschend, überzeugend und stark, daß wir große Pläne zur Weiterarbeit machten" (11).
Das Institut für Kulturforschung nahm aufgrund fehlender weiterer Institutionen von Beginn an eine führende Position in der Herstellung von Filmen über Bildende Kunst ein; erst ab 1925 wurden kleinere Firmen

gebildet. Lediglich die Kulturabteilung der Ufa produzierte schon zuvor kurze Beiprogrammfilme. In den Jahren 1919 bis 1953 wurden vom Institut für Kulturforschung allein um 350 Kulturfilme hergestellt, der 'Katalog der deutschen Filme zu bildender Kunst, Kunststätten und Museen' (12) schreibt dem Institut in dieser Zeitspanne 64 Filme über bildende Kunst zu; es dürften aber (nach mündlicher Auskunft von Cürlis) erheblich mehr gewesen sein.
So wurden zunächst, sieht man von den gefilmten Bilddetails aus den 'Schaffenden Händen' ab, Plastik und Architektur in den Mittelpunkt der Filmarbeit gerückt, während Malerei und Grafik als "unfilmisch" (Cürlis) galten (s.1.2); es herrschte die Ansicht, daß der Film vor allem (durch die bewegte Kamera) das p l a s t i s c h e Kunstwerk in seiner Aussagekraft steigern könne. Die Bild f l ä c h e erschien den Filmleuten 'unergiebig', da sie nur die Zu- und Rückfahrt der Kamera zuließ. Diese Auffassung herrschte bis in die 40er Jahre hinein.
Zwar wurden Bilder auch schon im Film erfaßt, meist aber nur um Techniken und Arbeitsweisen zu demonstrieren (z.B. 'Vier Künstler arbeiten' von H. Cürlis, 1932) oder bei der Verfilmung eines Museumsbestands (z.B. 'Schatzkammer Deutschland' von H. Cürlis, 1939). Filme, die ausschließlich oder vorwiegend Werken der Malerei und Grafik gewidmet waren, entstanden in Deutschland erst in den späten 40er Jahren und gehörten erst ab 1950 zum festen Bestandteil des 'Kunstfilm'-Repertoires.

Die Hauptzielgruppe aller Filme dieser Zeit war das Kinopublikum; so konzentrierte sich auch die Arbeit des Instituts (das 1934 in 'Kulturfilm-Institut GmbH' umbenannt wurde) wie der übrigen Produktionsfirmen in den 20er und 30er Jahren auf die Herstellung von B e i p r o g r a m m f i l m e n im Lichtspieltheater. Diese Akzentuierung ergab sich aus zweierlei Gründen: zunächst boten die Filmtheater zu dieser Zeit die einzige Möglichkeit, große Zuschauermengen zu erreichen (der Kinofilm war das wirksamste Massenkommunikationsmittel), andererseits ergab sich die Beschränkung auf

den Beifilm aus finanziellen Gründen. Bis 1945 waren die Lichtspieltheater verpflichtet, einen Kulturfilm als Bestandteil im Programm aufzunehmen. Die Hersteller von Kulturfilmen konnten so damit rechnen, daß ein großer Teil ihrer Filme verliehen und gespielt werden mußte. Überdies besaßen die Filme, da sie als Lehrfilme anerkannt waren, volle Steuerfreiheit.
Daneben wurden die Filme für Schulvorführungen zu ermäßigten Preisen angeboten.
Der Zyklus 'Schaffende Hände' wurde für das Kino und den Schulunterricht in einzelne Akte aufgegliedert und war in verschiedenen Längen ausleihbar. Das Institut veröffentlichte zu den Filmen Informationsmaterial.
Die Finanzierung der Beifilme über bildende Kunst wurde (nach Cürlis (13)) auch durch die Einnahmen der langen Matinéefilme über kulturgeografische Themen (u.a. über Italien, Frankreich, Spanien, die Donau, den Rhein und die Nordsee) ermöglicht. Staatliche Zuschüsse erhielt das Institut nicht.

Aus der finanziellen Abhängigkeit den Verleihfilmen gegenüber ergaben sich bestimmte Bedingungen und Forderungen an die Hersteller der Filme, die zweifellos die Form des Films mitprägten. So berichtet Cürlis (14), daß Einstellungen (die ohne Unterbrechung gefilmte Aufnahme) am Kunstwerk schon deswegen nicht lange gehalten werden konnten, da der Film vom Verleiher sonst als "zu langweilig" abgelehnt worden wäre. Auch die Gesamtlänge des Films (als Vorfilm) wurde vom Verleih mitbestimmt.
Ein Film, der von der Filmbewertungsstelle Wiesbaden mit Prädikat versehen werden wollte (will), mußte (muß) eine Mindestlänge von 250 Metern aufweisen. Die Verleihfirmen waren (nach Cürlis) aus finanziellen Gründen an keinem weiteren Meter interessiert, da sie die Kosten für jede einzelne Kopie selbst aufbringen mußten.
Ähnlich verhielt es sich mit der Begleitmusik im Film. "Während der Produzent oft gar nicht an einer Musikunterlegung interessiert ist ... wird sie meistens vom Verleih verlangt. Der Hauptfilm sei mit Musik unterlegt und deshalb müsse auch der Beifilm Musik haben, sonst

sei die Diskrepanz zwischen den Programmteilen zu groß" (15).
Diese Aussagen sind aufschlußreich, weil sie dokumentieren, daß sich die Art der filmischen Darstellung im 'Kunstfilm' (z.B. kurze Einstellungsdauer, musikalische Unterlegung) bis zu einem gewissen Grad auch aus kommerziellen Zwängen heraus bestimmte. Der 'Kunstfilm' als Beifilm stand stets in Konkurrenz zum nachfolgenden Hauptfilm, dem Spielfilm, der von der Aktion lebte. Von daher dürften sich bereits bestimmte typische Merkmale der Verfilmung von Werken bildender Kunst ergeben haben.

Nach 1945 nahmen neben Hans Cürlis die Regisseure Alfred Ehrhardt, Curt Oertel, Rolf Engler und Bernhardt Redetzki Einfluß auf die filmische Darstellung von Kunstwerken. Sie prägten den k l a s s i s c h e n T y p u s des 'Kunstfilms' der 50er Jahre. Die Verwendung des Terminus 'Kunstfilm' ist zum ersten Male 1952 zu registrieren und findet seitdem durchgehend Verwendung (s. 1.2). Dieser ist hauptsächlich durch seine suggestive Form gekennzeichnet. Kunst wird zum bedingungslos zu bejahenden Wert erklärt; ihre Darstellung im Film erhält den Charakter eines Rituals (s.1.3.1).
Auf internationalen und nationalen Filmfestivals errang der 'Kunstfilm' in dieser Form vor allem in den 50er Jahren hohe Auszeichnungen und die Anerkennung der Filmexperten (s.1.2).

Vom Institut für Film und Bild in München (FWU) werden diese Filmtypen angekauft und zu Unterrichtsmaterial für die Kunstpädagogik erklärt (s. 1.3.1).
Hierbei handelt es sich prinzipiell um den gleichen Prozeß wie schon in den 20er Jahren: Kulturfilme werden unverändert als Unterrichtsfilme übernommen.

Daneben greifen S p i e l f i l m r e g i s s e u r e wie z.B. in Frankreich Alain Resnais und Henri-Georges Clouzot Werke der bildenden Kunst auf und zeigen neue, über das eingefahrene Darstellungsschema hinausweisende Möglichkeiten der Verfilmung. So benutzt Resnais in seinem Film 'Guernica' (1950) Details aus verschiedenen

Bildern Picassos (u.a. auch aus 'Guernica') zu einer neuen, spezifisch filmischen Aussage: Picassos Bilder werden zu fildramaturgischen Ausdrucksmöglichkeiten verwendet; Montage und Bewegung dominieren über die Information. Hierbei nähert sich der Film wieder den experimentellen Versuchen der Filmavantgarde; er ist in erster Linie künstlerischer Film und nur am Rande Film über Kunst.
In den 60er Jahren versuchen junge Filmmacher, (in Deutschland Peter Schamoni, in Holland Bert Haanstra), neue Formen in der Verfilmung bildender Kunst zu finden, indem sie die Darstellung von Kunst und Künstler auf eine sachlichere, dokumentarischere Ebene transponieren (s. Filmanalyse 4).

Die zunehmend geringer werdende Produktion und Verbreitung des Kulturfilms in den 60er Jahren dürfte ihren Ursprung in verschiedenen Faktoren haben: zunächst setzte, wie noch darzulegen sein wird (s. 1.2), eine allgemeine Kritik am klassischen Typus des Kulturfilms (und somit des 'Kunstfilms') ein. Auch das Kinopublikum wollte keine 'kulturelle Erbauung' mehr vor dem Hauptfilm geboten bekommen und lehnte - verallgemeinert ausgedrückt - die überholte Form des Films über Bildende Kunst ab. Das jahrzehntelang unangetastete Selbstverständnis des Kulturfilms war infragegestellt. Das Angebot der Vorfilme verlagerte sich immer mehr auf Kurzfilme aus anderen thematischen Bereichen. Das nachlassende Interesse am 'Kunstfilm' brachte zwangsläufig eine rückgängige Produktion mit sich, da Aufträge ausblieben und den privaten Produktionsfirmen die finanzielle Basis fehlte.
Am gravierendsten für den Fortbestand des 'Kunstfilms' erwies sich aber die Entwicklung des Fernsehens. Der Kinofilm mußte in den 60er Jahren seine führende Rolle in der Massenkommunikation nach und nach an das Fernsehen abgeben. Die Zuschauerzahlen sanken beständig, die Filmtheater gerieten in ihre schwerste Existenzkrise. Die ohnehin nur noch selten gespielten Filme über Bildende Kunst wurden von immer weniger Kinobesuchern rezipiert.

Die Redaktionen der Fernsehanstalten übernahmen nun die Aufgabe, Kunst an ein breites Publikum heranzutragen. Dabei entstand eine ganz neue, der bisherigen Kulturfilmproduktion völlig zuwiderlaufende Form des Films über bildende Kunst, die die Problematik keineswegs verringerte, sondern allenfalls verlagerte (s. 1.3.3).
Als äußeres Zeichen der Krise des 'Kunstfilms' kann die Schließung des "Kulturfilm-Instituts" im Jahre 1971 gesehen werden. Die genannten Regisseure, die jahrzehntelang die Form des 'Kunstfilms' bestimmt hatten, traten in den Ruhestand. Nur noch vereinzelt produzierten private Firmen Filme über Kunst, meist jedoch ohne Aussicht auf Ankauf und finanziellen Erfolg.

So problematisch unter heutigem Aspekt die Arbeit des Kulturfilm-Instituts auch eingeschätzt werden muß, so stand das Institut doch über Jahrzehnte hinweg als einzige Arbeitsgemeinschaft da, die sich der Verfilmung von künstlerischen Objekten systematisch widmete.
Zur Zeit gibt es keine vergleichbare Institution. Die Filmproduktion liegt fast ausschließlich in den Händen der Fernsehredaktionen; nur vereinzelt werden von dort Produktionsaufträge an private Filmgesellschaften erteilt (z.B. Peter-Schamoni-Filme). Forschungsaufträge zur theoretischen und empirischen Untersuchung der Problematik und zur Herstellung von Filmen über Bildende Kunst in seinen verschiedenen Anwendungsbereichen werden nicht verteilt.

Der hier dargelegte Abriß der geschichtlichen Entwicklung des Films über bildende Kunst hat sich vorrangig auf den klassischen Typus beschränkt, der sich vom Verständnis des Kulturfilms her bestimmte; er prägte auch das Bild des 'Kunstfilms' bis heute. Innerhalb dieses Genres stellen sich aber die einzelnen Filme in ihrer Erscheinungsform durchaus nicht einheitlich dar; vielmehr existiert eine fast unüberschaubare Variationsbreite, in der Kunst und Künstler vom Film erfaßt werden. Zur Information

über die Vielschichtigkeit soll hier der Versuch einer Grobkategorisierung unternommen werden. Die Einteilung in geschlossene Gruppen handelt sich zwangsläufig Nachteile ein, da eine große Anzahl von Filmen sowohl der einen als auch der anderen Untergruppe zugeordnet werden könnte. Der bislang einzige Kategorisierungsvorschlag ist 1966 von H. Hoffmann (16) durchgeführt worden. Hoffmann gliedert die Erscheinungsformen des 'Kunstfilms' zwar in 6 Grundkategorien, läßt sich aber zu einer Aufschlüsselung von insgesamt 113 Variationsformen verleiten, die in dieser umfangreichen Gliederung nicht mehr zwingend erscheint und einen informativen Überblick verhindert.

Ohne den Film, der künstlerisches Experimentierfeld (von Künstlern) und Spielfilm (über das Leben eines Künstlers) sein will, zu berücksichtigen, können zumindest sechs Grundkategorien des Films ü b e r bildende Kunst unterschieden werden; die Reihenfolge der Hauptstichwo rte ergibt sich aus der Häufigkeit der einzelnen Erscheinungsformen. Die Kategorisierung erhebt keinen Ansprch auf Vollständigkeit; sie will in erster Linie einen Überblick über die wesentlichen Erscheinungsformen des 'Kunstfilms' ermöglichen.

I. D a s K u n s t o b j e k t a l s
G e g e n s t a n d d e s F i l m s

- Das von einer fast statischen Kamera in seiner Gesamtheit erfaßte Kunstwerk ('Ernst Barlach' (1. und 2. Teil) von A. Ehrhardt, 1949).
- Die Detailisolierung am Kunstwerk ('Rembrandt - nie gesehener Rembrandt' von H. Cürlis, 1954).
- Das Kunstwerk als Anlaß zum künstlerischen Filmexperiment (Die filmdramaturgische Auflösung des Kunstwerks) ('Guernica' von Alain Resnais, 1950).
- Die kompositorische Schematisierung des Kunstwerks (durch Zerlegung der Bildfläche im Trickverfahren) ('Willi Baumeister' von O. Domnick, 1954).

- Das Kunstwerk als Spiegel geschichtlicher Ereignisse und Abläufe ('Geschichte in Bildern, Venedig um 1500, gesehen von Vittore Carpaccio', 1972).

- Das Kunstwerk im Vergleich zu Realaufnahmen - (desselben Motivs) ('Motiv am Meer' von Bernhardt Redetzki, 1962).

- Der Entstehungsprozeß eines Kunstwerks ('Eine Frau und ein Fohlen' (Renee Sintenis zeichnet und modelliert ein Fohlen) von H. Cürlis, 1954).

- Die Frage nach dem gesellschaftlichen Bezug des Kunstwerks ('Kunst 66 - Hinweise, Ansichten, Tendenzen' von G. Winkler, 1966).

- Das Kunstwerk im Bezug zur Dichtung ('Bilder zur Odyssee' von L. v. Haebler, 1966).

- Das Kunstwerk im Bezug zur Musik ('Eine Melodie - vier Maler' von H. Seggelke, 1954).

II. Der Künstler als Gegenstand des Films

- Die Künstlerbiografie (Leben und Werk) ('E.L.Kirchner - Der Mann ohne Schatten' von C. Hermans, 1971).
- Der Künstler bei der Atelierarbeit ('Ein Besuch bei Picasso' von P. Haesaert, 1950).
- Der Künstler stellt sich und sein Werk selbst dar (Der Künstler erläutert das fertiggestellte Werk) ('Victor Vasarely' von O. Hahn, 1971).
- Das Selbstportrait des Künstlers anhand seines Werks ('Rembrandt - Maler des Menschen' von B. Haanstra, 1957).
- Der Künstler äußert sich vor der Kamera zu bestimmten künstlerischen Problemen ('Oskar Kokoschka, Salzburg 1957' von F. Terween, 1957).
- Zur Situation des Künstlers in der Gesellschaft ('Kunst heute (Der engagierte Künstler)' von G. Sello, 1971).

III. Erläuterungen künstlerischer Techniken, Werkstattdokumentation

- Der Künstler demonstriert und erläutert eine Arbeitstechnik ('Kunst authentisch: Rolf Nesch', WDR 1965).
- Einblick in die Arbeit technischer Werkstätten ('Die grafischen Künste' von H. Cürlis, 1927).

IV. Darlegung kunsthistorischer Zusammenhänge

- Beschreibung einer kunsthistorisch abgeschlossenen Epoche ('Le cubisme' von Pierre Albert, 1954).
- Beschreibung künstlerischer Tendenzen ('Auf dem Markt der Abstrakten - Ein Bericht über die gegenstandslose Malerei' von W. Grass, 1965).

- Darlegung der Entwicklung künstlerischer Techniken ('Kupferstich und Radierung' von H. Cürlis, 1947).
- Die Darstellung eines Motivs an Kunstwerken verschiedener Epochen ('Das Kind im Bild' von H. Cürlis, 1958).
- Beschreibung eines Kunstwerks aus einer kunsthistorischen Epoche heraus ('Symphonie in Barock' (Kloster Ottobeuren) von H. Naun, 1960).

V. Filmberichte über Museen (Galerien), Ausstellungen und Akademien

- Bericht über den Bestand eines Museums, Führung durch das Museum ('Im Zwinger' von P. Schamoni, 1964).
- Bericht über laufende Ausstellungen ('Das inszenierte Bild, Dokumenta-Bericht' von K. Zimmermann und W. Ruttmann, 1964).
- Der Betrachter von Kunstwerken als Gegenstand des Films ('Menschen in der Ausstellung' von W. Koch, 1960).
- Bericht über die Arbeit einer Kunstschule ('Folkwangschule' von H. Vesely, 1960).

VI. Kunstdidaktische Filme

- Die Erläuterung künstlerischer bzw. bildnerischer Phänomene ('Raum entdecken und wahrnehmen' von P. Burnford, 1967).
- Einführung in Wahrnehmungsprobleme am Kunstwerk ('Kunst für Kinder' von E. Fuchs, 1972).

1.2 Tendenzen der bisherigen Kritik

Die hier vorgenommene Durchsicht der Kritiken an Filmen über bildende Kunst umfaßt die Zeitspanne von 1919 bis zur Gegenwart.
Das gesamte Material, soweit es verfügbar war, besteht, von wenigen Ausnahmen in den 60er Jahren abgesehen, aus kurzen Skizzierungen einzelner Problemaspekte, aus populärwissenschaftlichen Abhandlungen und Berichten der Tagespresse.
Die Kritik am 'Kunstfilm' stellt sich - vereinfacht ausgedrückt - zwar als interessantes zeitdokumentarisches Colorit dar, ist aber bis in die 60er Jahre hinein durch Oberflächlichkeit und Mangel an Systematik gekennzeichnet.

In dem hier untersuchten Material taucht der Terminus 'Kunstfilm' zum ersten Mal 1952 auf (1); bis dahin wird ausschließlich der weiterfassende Begriff 'Kulturfilm' mit genauerer Umschreibung verwendet. Von 1953 an wird das Wort 'Kunstfilm' stets für Filme gebraucht, die bildende Kunst in ihren verschiedenen Erscheinungsformen zum Thema haben, obwohl es, wie H. Hoffmann feststellt, "den Kunstfilm nicht gibt; es gibt nur soundsoviele Variationen dessen, was im Sprachgebrauch so firmiert" (2). Die Unschärfe des Begriffs dürfte sich hauptsächlich aus der Voranstellung des Wortes 'Kunst' ergeben haben; das Kunst-Werk ist ein Werk mit künstlerischem Anspruch; das Kunst-Lied ist eine künstlerische Form des Liedes. Der Teminus 'Kunst-Film' ist insofern häufig als Definition des künstlerischen Films, des Films, der selbst künstlerisches Werk sein will, mißverstanden worden. Im englischen und französischen Sprachgebrauch tritt die Sprachirritierung nicht auf; hier heißt der Film über bildende Kunst 'film on art' und 'film sur l'art'.

Die ersten Kritiken an der Verfilmung von Werken der Bildenden Kunst weisen einen tiefen Kulturpessimismus dem Film gegenüber auf. Die Vorbehalte dem neuen Medium gegenüber, das seine Seriosität erst noch zu beweisen hatte, spielten hierbei eine große Rolle. Daß sich der Film an Kulturobjekte höchsten Ranges, wie es die Kunstwerke nun einmal waren, heranwagte, wurde vor allem von Kunsthistorikern mit Ablehnung und Skepsis kommentiert. "Ein Grund der Ablehnung galt wohl dem Film an sich. In "gebildeten" Kreisen war die Beschäftigung mit Film noch anrüchig. Und nun gar Film mit Kunstwerken in Zusammenhang zu bringen, war zumindest geschmacklos." (3)
So wurde das Filmmedium auch als "verlockendes Gift" bezeichnet, das dem Kunstwerk "Schaden tun" wird. (4)

Hauptaspekte der Kritik um 1920 galten der Drehung plastischer Werke vor der Kamera, bei der die schwere Materie (etwa von Marmorplastiken) zur "Gewichtslosigkeit" degradiert würde, und der Flächigkeit des Filmbildes, in dem sich Figuren "mühelos wie Seifenblasen runden". (5)
Die sporadischen Artikel dieser Zeit können aber nicht als Beleg für ein schon damals herrschendes Problembewußtsein über den Konflikt zwischen Bildender Kunst und Film genommen werden; eher könnte man von einer noch ganz spontanen Reaktion auf die ersten Filme über Plastiken sprechen, von einem Erschrecken über die Möglichkeiten des Films, das Kunstwerk zu manipulieren.

In der Tagespresse und der Öffentlichkeit hingegen wurden die ersten Filme über bildende Kunst ganz unkritisch aufgenommen, da sie zum ersten Male einem größeren Publikum Einblicke in die Arbeit einzelner Künstler gewährten: So fanden die ersten Filme zu dem Zyklus "Schaffende Hände" ein uneingeschränkt positives Echo.
Diese Beurteilung und Bewertung galt aber ausschließlich dem Film als K u l t u r d o k u m e n t , sie ließ die Problematik der Verfilmung künsterlischer Objekte außer acht. Betont wurde der erzieherische Wert, den die Darstellung künstlerischer Schaffens-

prozesse besäße und die große Bedeutung dieser Filme als Zeitdokument. Die Durchsicht der Kurzkritiken läßt eine Austauschbarkeit der Termini 'Kulturfilm' und 'Lehrfilm' erkennen. Die Verfilmung von Kulturdokumenten wurde fraglos zum Lehrfilm erhoben.
Zweifellos stellten die einzelnen Sequenzen der "Schaffenden Hände", in denen Künstler bei der Arbeit aufgenommen wurden, eine bis dahin noch nicht vorhandene Form des Films dar. Hinzu trat die damals noch eindeutig stärkere Faszinationskraft des Filmmediums auf das breite Publikum.
So sprach man in den Kritiken der Tagespresse (über diesen Film) von einem "bedeutenden und aufschlußreichen Filmwerk" (Berliner Volkszeitung), von einer Filmbetrachtung mit "Interesse und Ehrfurcht" (Prager Tageblatt) und von einer "Errungenschaft auf dem Gebiete der Kunst" (Kunstwanderer). Die Künstler selbst, die gefilmt worden waren (z.B. Kolbe, Belling, Sintenis), äußerten ihre uneingeschränkte Zustimmung zu den Werkstattaufnahmen. In der Einschätzung aller Beteiligten galten diese Filme als gelungene Versuche (6).

In diesem Stadium der weitgehend oberflächlichen Beurteilung bleibt die ohnehin nur skizzenhafte Kritik zunächst stehen. Der Lehr- und Kulturfilm fand um seiner selbst willen Anerkennung. Vor allem die Stimmungswerte, mit denen Filme über bildende Kunst belegt wurden, dürften eine Distanzierung erschwert haben.

Erst W. Pinder weist 1911 auf die spezifischen Eigenschaften beider Medien hin, nämlich auf die S t a t i k des Kunstwerks und die B e w e g u n g des Filmbilds; er führt die Kritik damit auf kunsthistorische Probleme. "Am wenigsten", so folgert er, "wird das reine Bild nach dem Filme rufen, am meisten die Baukunst." Diese Auffassung durchzieht die gesamte Kritik bis in die 60er Jahre. Der Bewegungsmöglichkeit des Films wird vor allem beim Durchschreiten der Architektur ihre Funktion zugesprochen, während sie am Gemälde oder der Grafik als Störfaktor eingeschätzt wird. Statik auf der einen Seite - Dynamik auf der

anderen, diese Divergenz zwischen bildender Kunst und Film wird von nun an zum durchgehenden Merkmal der Kritik am 'Kunstfilm'.
Pinder weist in einer Nachbemerkung auf einen zweiten Aspekt hin, der vor allem heute - in der Präsentation des Kunstwerks durch das Fernsehen - seine volle Aktualität besitzt: die Aufgliederung des Kunstwerks durch den Film. "Auch für den Film gilt wie für alle lebendige Betrachtung, daß die Teile, in die man notwendig das Ganze zerlegt, keine Summe bleiben, sondern immer wieder ein Ganzes werden müssen - sonst hat man die Teile in seiner Hand'". (8)
Das Problem der Verzerrung der künstlerischen Aussage durch das Filmmedium rückt zunehmend in den Mittelpunkt der Kritik. Als wichtigster und umfassendster Versuch, das Kunstwerk vor dem Film zu b e w a h r e n , müssen die Ausführungen E.Holzingers eingeschätzt werden (9). In seiner Abhandlung 'zum Problem der Wiedergabe von Kunstwerken im Film' werden alle bis dahin nur vereinzelt und eher zufällig genannten Problemaspekte gegliedert aufgeführt. Holzinger geht in seinen Überlegungen von der Wahrnehmung und Betrachtung des O r i g i n a l s aus. "Das Kunstwerk ist ganz nur aus den Augen des menschlichen Auges heraus geschaffen" (10). Von daher sieht er im Film eine "doppelte Bedrohung": einmal wird die Linse der Kamera nie die "Möglichkeiten des menschlichen Blicks" erreichen und ersetzen; zum anderen sieht Holzinger gerade in der täuschend genauen Reproduktionsmöglichkeit des Films die Gefahr, die Reproduktion für das Original zu halten. Das Erlebnis vor dem Original und die 'Verletzbarkeit' des Kunstwerks im Film sind die zentralen Gedanken. "Der Film kann sich nur bemühen, vom Kunstwerk soviel als möglich in den Film hinüberzuretten". (11)
In der bewegten Kamera sieht Holzinger eine Hauptgefahr für das Kunstobjekt: "Wird das Kunstwerk (im Film) bewegt, so verliert es die Eigenbewegung, die ihm innewohnt ...". "Das bewegte Bild des Films ... kann also gerade durch seine Bewegung das Kunstwerk umbringen". (12)
Nach Holzinger ist die statische Fotografie ungefährlicher als der Film.

Holzingers Verdienst ist es, über die Skizzierung einzelner Aspekte hinaus präziser auf die durch das Filmmedium gegebene Gefahr der Deformation des Kunstwerks hingewiesen zu haben. Der Film stellt für ihn ein vorhandes Übel dar, dem sich die bildende Kunst allerdings nicht entziehen kann. Seine Forderung lautet daher: "Immer einzig nur ums Kunstwerk selbst darf es bei seiner Verfilmung gehen" (13). Holzinger läßt aber bei dieser Forderung einen wichtigen Aspekt außer acht: er ignoriert, daß bestimmte Darstellungsformen des Films (wie Ausschnitt, Zufahrt, Schnitt) dem Filmbetrachter vertraut sind und somit durchaus richtig eingeschätzt werden können. Die Forderung an den Film, sich ganz dem Kunstwerk zu unterwerfen und eigene Darstellungsmöglichkeiten zu leugnen, dürfte insofern unrealistisch sein. Bestimmte Grundgedanken seiner Ausführungen besitzen aber, wie darzulegen sein wird, nach wie vor ihre Gültigkeit, sie erhalten jedoch nicht zuletzt durch das verwendete Vokabular (kränken, vergewaltigen, umbringen) eine dem Film gegenüber zu pessimistische Färbung.

Die Darlegung der Kritik an der Verfilmung von Kunstobjekten bis zum Beginn der 60er Jahre wäre unvollständig, würde man d i e Stimmen ungenannt lassen, die dem Film als besonders geeignetes Darstellungsmittel bildender Kunst betrachten. Hier ist vor allem Hans Cürlis zu nennen, der als Hersteller von 'Kunstfilmen' und als Kameramann des "Kulturfilm-Institutes Berlin" schon von Berufs wegen ein positives Verhältnis zum verfilmten Kunstwerk entwickeln mußte.

Während schon seit 1919 die Flüchigkeit des gefilmten Kunstobjekts und sein Mangel an optisch erfahrbarer Substanz auf der Leinwand als besonders nachteilig für das Erleben des Kunstwerks bezeichnet werden (Holzinger: "In der Projektion fehlt alle Materie"), will Cürlis die Plastizität des Kunstobjekts gerade durch den Film gesteigert sehen. "Das eigentlich Plastische kommt mit einer unerhörten Deutlichkeit zum Ausdruck. Die fast beliebige Vergrößerung auf der Projektionsfläche steigert das noch bis zur

Monumentalität" (14). Im Drehen einer Plastik, in der Kamerazufahrt auf ein Gemälde, in der Vergrößerung des Details werden nach Cürlis erst dem Betrachter sonst unzugängliche Eindrücke vermittelt.
Vor allem "die Vergrößerungen, welche der Film zuläßt, gestatten es, Einzelheiten, die verborgen oder zu klein sind, so nahe und groß heranzubringen, daß sie eigentlich erst dadurch eine optische Existenz gewinnen und über die Fähigkeiten des Künstlers ganz neue Aussagen machen" (15). Cürlis will diese Möglichkeiten des Films aber stets mit der Absicht der "direkten Wiedergabe" des Kunstwerks einsetzen und nicht als bewußte Interpretation.
"Die Grenze muß immer das sichere Gefühl für die Vermeidung des optisch-Beunruhigenden vorschreiben" (16). Diese Darlegung von Möglichkeiten und Grenzen der filmischen Wiedergabe dürfte allerdings eine zu optimistisch-oberflächliche Einschätzung der Problematik bedeuten. Die Frage, wann etwa eine Ausschnittfolge auf Einzelheiten akzentuierend hinweist oder schon zur Zergliederung des Kunstwerks führt, dürfte durch das sogenannte sichere Gefühl kaum geklärt sein. Das belegen auch zahlreiche Filme des Autors selbst (s. Filmanalyse 1). Der Versuch, Kriterien für die Verfilmung von Kunstwerken aus Leerformeln zu bestimmen, ist in den durchgesehenen Texten mehrfach unternommen worden; so will B. Schmaltz das Kunstwerk vor Mißbrauch durch "Können und geistige(r) Verantwortung" (17) bewahren.
Die Ausführungen Cürlis' zeigen zugleich, daß Filmregisseure und Filmtheoretiker verständlicherweise den Einsatz spezifisch filmischer Mittel am Kunstwerk aber doch unbelasteter betrachten als Kunsthistoriker, denen das Filmmedium weitgehend unbekannt ist. Auch S. Krakauer spricht bei der Beschreibung eines nicht näher genannten Films über niederländische Malerei von der "Freiheit ..., außer dem ganzen Gemälde Details in Großaufnahmen vorzuführen" (18). Während Krakauer im Ausschnitt eine 'Freiheit' sieht, bezeichnet Holzinger die Darstellung des Details als "leidige, gefährliche Beschränktheit der kinematographischen Wiedergabe des Kunstwerks" (19).

Mit Beginn der 60er Jahre tritt ein Wandel in der Beurteilung verfilmter Kunstobjekte ein: die Kritik konzentriert sich nicht mehr ausschließlich auf Verfilmungs- und Rezeptionsprobleme, sondern distanziert sich nun von den klassischen Kulturfilmen vergangener Jahrzehnte; die Filme werden Gegenstand einer kritischen Untersuchung. Dieser Trend fällt mit dem Entstehen einer allgemeinen Kulturkritik, mit dem Versuch einer Emanzipation von tradierten Kulturwerten zusammen. Zu dieser Zeit haben auch bereits junge Filmmacher demonstriert, daß der klassische Kulturfilm, dessen Typus vorrangig durch die Regisseure Cürlis, Oertel, Lamb und Ehrhardt geprägt wurde, in seiner bestehenden Form nicht zwangsläufig fortgesetzt werden muß (z.B. Schamoni, Haanstra).
Die Kritik am traditionellen Kunstfilm richtet sich zum ersten Mal gegen die s u g g e r i e r t e n u n d v e r m i t t e l t e n W e r t e , die sich besonders im Titel, im Kommentar und in der Begleitmusik niederschlagen, aber auch gegen den fehlenden größeren kunsthistorischen und soziologischen Zusammenhang, in dem verfilmte Kunstwerke stehen. "Der Kunstfilm wird ... nicht selten eingesetzt als pseudo-religiöse Feierstunde" (20). Dieser Satz E.I.M.Schmidts zeigt die Tendenz der Kritik der 60er Jahre an.
"Es gibt in der Tat keine andere Gattung des Kurzfilms, deren Objekt so sehr zum Pathos verleiten wie der Kunstfilm" stellt H. Hoffmann auf der Tagung "Film im Museum" 1966 fest (21). "Mit Händel, Bach und Buxtehude als akustischem Weihrauch bei der Präsentation religiöser Motive, so wandelt Kunstfilm sich zur Morgenfeier" (22). Auf Kritik stößt der Kommentar vor allem wegen seiner "auf Erbauung getönten Diktion" (23), seiner suggestiven Beschwörungsformeln. "Der Kommentar bemüht sich glauben zu machen, große Künstler seien keine Menschen, sondern Halbgötter" (24).

Die Filmtitel des klassischen 'Kunstfilms' wie z.B. "Fenster der Hoffnung", "Im Angesicht der Ewigkeit" oder "Begnadete Hände" werden nun als Unwerte abqualifiziert.

Diese Kritik steigert sich bis zur Forderung nach Offenlegung und Problematisierung der "gesellschaftlichen Relevanz der Kunst" im Film. So wird einer Sendung der Fernsehfolge "Kunst heute" (Gottfried Sello) vorgeworfen, sie propagiere eine sich selbst genügende Kunst" und sei im Resultat "ein Mittel der Entpolitisierung" (25). Diese Kritik stellt zum ersten Mal den Versuch dar, den 'Kunstfilm' einer Einzelanalyse zu unterziehen, wenn es sich dabei auch nur um eine grobe Skizzierung handelt.
Die Problematik, die sich aus der filmischen Darstellung des Kunstobjekts ergibt, tritt hier in den Hintergrund; in erster Linie sollen politische Strukturen des 'Kunstfilms' aufgedeckt werden. Der Trend zur Kritik der Wertvorstellungen im 'Kunstfilm', so wichtig und unverzichtbar er war und ist, hat sich zugleich den Nachteil eingehandelt, von der nach wie vor ungeklärten Frage einer dem Kunstobjekt adäquateren 'Filmsprache' abzulenken.

Unabhängig von dieser Verlagerung der Kritik honoriert die Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW) auch in den 60er Jahren den klassischen 'Kunstfilm' nach wie vor mit hohen Auszeichnungen. Eine erstaunlich große Anzahl von Filmen, in denen alle Merkmale vertreten sind, die zu dieser Zeit Kritik hervorrufen, wird in den 50er und 60er Jahren mit Prädikaten versehen (26). Von 16 vorgelegten Kulturfilmen (1952-1954) des Kulturfilm-Instituts Berlin, das den Typus des klassischen 'Kunstfilms' prägte, erhalten in derselben Zeitspanne 13 Filme das Prädikat 'wertvoll', drei Filme werden als 'besonders wertvoll' ausgezeichnet.
1953 erhält der Film 'Drei Meister schneiden in Holz' (s. Filmverzeichnis im Anhang) den Bundesfilmpreis.
Die Begründungen der FBW für die Prädikatisierung der einzelnen Filme können nicht als kritische Stellungnahme zum Problem 'Kunst und Film' betrachtet werden; sie sind im allgemein gängigen Vokabular einer Filmkritikerschaft abgefaßt, das zu keinen präzisen Aussagen über den jeweiligen Film führt. Hier spiegeln sich Hilflosigkeit und Wohlwollen gegenüber dem 'Kunstfilm' gleichermaßen wider.

Bemerkenswert ist es, daß in den kritischen Äußerungen zum 'Kunstfilm' bzw. zum Problem der Verfilmung von Kunstwerken die K u n s t p ä d a g o g i k kaum vertreten ist. Es waren und sind überwiegend Kunstwissenschaftler und Museumsfachleute, die die Diskussion in Gang gehalten haben und halten. Das erstaunt umso mehr, als dem Kunstpädagogen über das Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) ja gerade die klassischen 'Kunstfilme' als Unterrichtsmaterial angeboten werden. Die vorhandenen Kritiken lassen erst 1967, also rund 50 Jahre nach der Entstehung der ersten Filme über bildende Kunst, eine Stellungnahme der Kunstpädagogik erkennen (27): J.A. Soika setzt den 'Kunstfilm' zum ersten Mal zu Adressaten verschiedener Altersstufen in Bezug; damit wird der Kulturfilm auch erstmals nach seiner pädagogischen Funktion befragt.
Soika fordert eine kritische Überprüfung von Form, Länge, Aufbau, Sprache, Text, Ton und Musik nach der altersspezifischen Struktur der Adressatengruppe und warnt zugleich vor einer zu starken "Pädagogisierung von Kunstfilmen", womit offensichtlich die Dominanz des Lernanspruchs in Film gemeint ist.

Möglicherweise war der musischen Erziehung, die die Kunstpädagogik der 50er Jahre prägte, an einer kritischen Einschätzung des klassischen Kulturfilms und seiner überlieferten Werte gar nicht gelegen; es kann vermutet werden, daß die stimmungsvolle Aufbereitung der Kunstobjekte im Film der Betonung des subjektiven Kunsterlebnisses entgegenkam.

Die derzeitige Ablehnung der Filme als wertbeladene Kulturobjekte kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Frage, in welcher Form denn nun künstlerische Objekte im Film präsentiert werden sollen, bis heute unbeantwortet blieb. Allen kritischen Ansätzen ist der völlige M a n g e l an K r i t e r i e n gemein. "Es kommt darauf an, nach Möglichkeiten für diese Art des Films zu fragen und daraus präzise Forderungen abzuleiten" (28).
Dieser Satz kann trotz aller bisherigen Aktivitäten vor allem von Seiten der Museumspädagogik als Beschreibung der derzeitigen Situation gelten. Die Notwendigkeit

'präziser Forderungen' ist erkannt worden - in welcher Form diese Forderungen erhoben werden könnten, steht derzeit völlig offen.
Auch die beiden von der UNESCO veranstalteten Seminare 'Film im Museum' und 'Fernsehen und Museum' (29), deren Verdienst es ist, die Problematik verfilmter Kunst auf internationaler Ebene zur Sprache gebracht zu haben, vermochten trotz der Zusammenführung von Fachleuten aus dem Bereich des Films (Fernsehens) und der Kunstwissenschaft keine stringenten Ergebnisse hervorzubringen. In den Empfehlungen der Seminare sprach man sich zwar dafür aus, "Thematik und Gestaltung von Filmen, die einen Beitrag zur Museumsarbeit bedeuten" (30) genauer zu untersuchen und einen "engen Kontakt mit dem Bildungsprogramm des Fernsehens auf dem Gebiet der pädagogisch-didaktischen Forschung" (31) herzustellen, die Frage aber nach Kriterien und Zielgruppe blieb trotz einer Fülle von Anregungen unberücksichtigt.
Von besonderem Interesse scheint mir die Tatsache zu sein, daß von Seiten des Fernsehens, von der Instanz also, die derzeit quantitativ am wirksamsten über Kunst informiert, der Darstellung von künstlerischen Objekten keinerlei Chance und Funktion zugesprochen wird.
Diese Überzeugung wurde auf zwei Seminaren, zu denen Vertreter der Kunst- und Museumspädagogik einerseits und des Fernsehens andererseits geladen wurden, recht deutlich dargelegt.
"Fernsehen verlangt Aktion, die sich durch Bilder sozusagen selbst zur Kenntnis bringt ..." (32). Kunst sei, so wird weiter von Seiten der Kulturredaktionen des Fernsehens argumentiert, lediglich a l s V e h i k e l, als Aufhänger zu verwerten, nicht aber s e l b s t d a r s t e l l b a r . Hier dürfte das zentrale Problem in der derzeitigen Einschätzung und Beurteilung des 'Kunstfilms' im Fernsehen liegen (s. 1.3.3). Der vermeintliche Zwang des Mediums Fernsehen zum Aktionismus ist der innerhalb der Kulturredaktionen am weitesten verbreitete Glaube. So forderte W. Brobeil auf der Tagung 'Fernsehen und Museum', daß das Kunstobjekt für Film- und Fernsehaufnahmen aufgelöst, d.h. durch

Ausschnitt, Montage und Kamerabewegung dynamisiert werden müsse.

Zur Zeit scheint doch ein offenkundiges Mißverhältnis zwischen den Ansprüchen der Kunsthistoriker und Kunstpädagogen einerseits und den Vorstellungen der Kulturredakteure der Fernsehanstalten andererseits in Hinblick auf die Darstellung von Kunstobjekten zu bestehen.

Zumindest lassen die beiden genannten Seminare zu diesem Thema diesen Schluß zu. Aber auch das derzeitige Angebot sogenannter Kunstfilme im Fernsehen und deren Ignorierung und Ablehnung seitens der Fachvertreter von Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik dokumentieren eindrucksvoll die Unsicherheit in der Einschätzung von Möglichkeiten und Grenzen.

1.3 Zur Situation des 'Kunstfilms'

Die folgenden Situationsberichte wollen in erster Linie einen Überblick über die Anwendungsbereiche verschaffen, in denen der Film über bildende Kunst in seinen verschiedensten Formen diskutiert, angeboten und verwendet wird. In den Institutionen Schule, Museum und Fernsehen lassen sich für die Situation des 'Kunstfilms' kennzeichnende Beobachtungen machen.

1.3.1 Der 'Kunstfilm' in der Schule

Für den kunstpädagogischen Unterricht an Schulen, in der Jugendbildungsarbeit und Erwachsenenbildung stellt das Institut für Film und Bild (FWU) eine umfangreiche Sammlung von Filmen zur Verfügung; so konnten im Jahre 1972/73 39 Filme im Fachgebiet 'Kunsterziehung/Kunstgeschichte' angeboten werden.

Die Problematik dieses Filmangebots, das als Unterrichtsmaterial Verwendung finden soll, spiegelt sich bereits in der Statistik wider. In einer Untersuchung, die vom FWU 1970 herausgegeben wurde (1), liegen im Erhebungsjahr 1968 die Filme des Fachgebiets 'Musische Erziehung' auf Rang 14 der Ausleihfrequenz. Während die durchschnittliche relative Ausleihziffer (Ausleihhäufigkeit eines Titels pro Bildstelle pro Jahr) aller Filme des FWU 6,0 betrug, lag der Wert für den Bereich 'Musische Erziehung' bei 3,5. Der Mittelwert für die Filme über bildende Kunst betrug 3,1. Von allen 'Kunstfilmen' des FWU lagen nur zwei über dem Gesamtdurchschnittswert (2). Geht man davon aus, daß sich die Statistik bis heute nicht zugunsten dieser Filme verändert hat, so kann eine extrem geringe Wertschätzung der Filme beim Kunsterzieher festgestellt werden.

Auch eine Durchschnittserrechnung der Ausleihquote der Filme zur Kunstgeschichte des Instituts für den wissenschaftlichen Film Göttingen (IWF) ergab, daß die insgesamt 32 Filme in der Zeitspanne von 1965 bis 1972 pro

Titel pro Jahr 0,7-mal ausgeliehen wurden; auf jeden Titel entfiel somit im Durchschnitt nicht einmal eine jährliche Ausleihe.

Zwei Fakten charakterisieren das für die Kunstpädagogik und die Kunstwissenschaft angebotene Filmmaterial: die Filme sind nicht, wie zunächst vermutet werden könnte, Eigenproduktionen wissenschaftlicher Institute, sondern fast ausschließlich angekaufte K u l t u r f i l m e , die (im Falle des FWU) mit dem Etikett des Unterrichtsfilms versehen worden sind. Während es bereits seit rund zwei Jahrzehnten eine allgemeine Unterrichtsfilmforschung gibt,die sich bemüht, Filme als didaktisch gegliedertes Lernmaterial zu nutzen, müssen sich Kunstpädagogen noch heute mit fraglos übernommenen Kulturfilmen auseinandersetzen, deren Zielsetzung lediglich die Weckung bedingungsloser Bewunderung ist.

Zweitens sind die Filme überalterte Produktionen. Die 1972/73 vom FWU angebotenen Filme stammen aus der Zeitspanne von 1949 bis 1969. Ihr durchschnittliches Herstellungsjahr liegt bei 1958; das Unterrichtsmaterial ist somit im Durchschnitt über 15 Jahre alt.

Für den Kunstpädagogen stellt sich die Frage, unter welcher didaktischen Zielsetzung veraltete Kulturfilme, die ursprünglich für das Kinopublikum produziert wurden, Verwendung finden können. Die Hauptursache der Untauglichkeit der Filme dürfte vor allem in dem Transport stereotyper Interpretationen von Kunst liegen. Diese sollen im folgenden skizziert werden.

In dem vom FWU angebotenen Filmmaterial wird Kunst weder hinterfragt noch problematisiert; sie ist für den Film kein Objekt der Neugier und Entdeckung, sondern unantastbarer Wert. Die Filme lassen keine Fragen zu; sie wollen in sich abgeschlossene, unwiderrufliche Einheiten sein: Vollendung der Kunst wird in vollendeter filmischer Form dargestellt.

W. Benjamin weist in seinem Essay über das reproduzierte Kunstwerk (3) auf die tiefgreifende Veränderung des Kunstwerks durch die technischen Reproduktionsmedien hin. Er sieht in der Wiedergabe des Kunstwerks durch Fotografie und Film einen Verlust der Echtheit, des

Kultwerts und der Aura der Kunst. Die hier untersuchten 'Kunstfilme' zeigen dagegen das Bestreben, die durch die Reproduzierung verursachte Loslösung vom Original, den Verlust der Echtheit wieder zu eliminieren und einen möglichst perfekten Erlebnisersatz zu schaffen. Die Filme versuchen, selbst wieder Ausstellungscharakter zu gewinnen.

Die Rolle des K ü n s t l e r s wird im Film auf die des genialen Außenseiters vereinfacht. Eine zweifellos große Chance des Films liegt in seiner Möglichkeit, den Künstler selbst während seiner Arbeit zu beobachten. Als gelungenes Beispiel ist hier der Film 'Ein Besuch bei Picasso' (4) zu nennen, in dem Picasso auf eine Glaswand, die von der Kamera von der Rückseite erfaßt wird, verschiedene Motive malt. Im klassischen 'Kunstfilm' aber, der im FWU-Filmangebot vertreten ist, reproduziert der Künstler seine Rolle als gesellschaftlicher Außenseiter. Seine Darstellung im Film ist auf das letztlich doch unerklärliche Genie abgestimmt, das Bewunderung hervorrufen soll. Wie das Kunstwerk selbst wird auch der Künstler in einen Freiraum gesetzt. "Meine Liebe gehört dem Land, ich passe nicht in die Stadt" (5). Der Zivilisationspessimismus gestattet allenfalls eine Beziehung zur (unberührten) Natur. Im Film äußert sich der Künstler selbst meist in einer hintergründigen und symbolträchtigen Sprache, die der Schüler in der Regel nicht nachvollziehen kann; sie dient der Selbstbestätigung, nicht der Information und Aufklärung. Der Künstler ignoriert den Adressaten des Films und beschwört eine Welt der 'Geheimnisse'. Der Gehalt der Aussagen ist weder zu erfassen noch nachprüfbar. Der F i l m k o m m e n t a r ist bemüht, den Irrationalismus der Künstlersprache noch zu übertreffen. Der Kommentar im 'Kunstfilm' ist durch seine suggestive Form charakterisiert. Statt einer informativen Sprache, deren Inhalt rasch nachzuvollziehen ist, werden wertende, affektbeladene Aussagen mit symbolhaltigen Formulierungen angeboten (s. Filmanalysen 1 und 2). Der Kommentar spricht den Filmbetrachter auf der emotionalen Ebene an und verhindert

so eine kritische Einschätzung des Gezeigten. Er ist nicht Mittel der Bewußtmachung künstlerischer Probleme, sondern selbst Bewunderer und Bestätiger der visuellen Aussage.

Der Kommentar in den untersuchten Filmen nennt wohl äußere Daten und Fakten (und zwar immer dann mit besonderer Akribie, wenn sie als Beweis für Einmaligkeit gelten können), ignoriert aber den historischen und kunsthistorischen Kontext vollends. Ursachen und Motivationen bei der Herstellung einzelner Kunstwerke werden häufig auf die ganz persönliche, schicksalhafte Situation des Künstlers reduziert. So wird in dem Film 'Rembrandt - Maler des Menschen' (6) das gesamte Schaffen Rembrandts als Spiegelbild seiner wechselnden familiären Situationen dargestellt. Im Kommentar des Films über Rousseau (7) heißt es: "Die äußeren Lebensumstände geben uns keinen Aufschluß über das Leben dieses eigenartigen Mannes. Wir müssen vielmehr dieses Wesen aus seiner gräßlich bürgerlichen Umgebung herauslösen." Die Reduzierung der Aussagen auf individuelle Faktoren unter Fortlassung geschichtlicher und sozialer Bedingungen führt zu Einseitigkeiten.

Durch wertende Substantive und Adjektive wird das Kunstwerk im Film zum Erlebnis aufbereitet. Es ist im Kommentar "Schöpfung" und "Meisterwerk", seine Entstehung wird zum "Schöpfungsvorgang" erhoben. Der Begriff 'Schöpfung' rückt das Kunstwerk in die Nähe biblischer Terminologie. Diese Affinität läßt sich in den Filmkommentaren weiterverfolgen. Ist das Kunstwerk 'Schöpfung', so wird dem Künstler eine gottähnliche Rolle zugeschrieben. Er ist der "Schöpfer" und "Meister", der nicht etwa einem Beruf, sondern seiner "Berufung" nachgeht (vgl. Filmanalyse 1). "Das Geheimnis des Schöpferischen" (8) entdeckt er durch seine "begnadete Hand" (9); sie ist das "Werkzeug der Empfindung und des Geistes" (10). Indem der gesamte künstlerische Bereich auf eine gottähnliche, unerreichbare Ebene erhoben wird, verschließt er sich dem Betrachter.

Die suggestive Wirkung wird nicht zuletzt durch zwei weitere, für die intendierte Grundstimmung typische

Merkmale geprägt: die I n t o n a t i o n des Kommentators und die B e g l e i t m u s i k . Der Sprechtext wird in einer tragenden, pathetischen Form vorgetragen, als gälte es, den Kommentar lyrisch zu verfremden. Intonation und Vortragsstil steigern die akustisch-verbale Aussage nicht selten zu magischer Wirkung. Das ist insbesondere dann der Fall, wenn Schauspieler bemüht werden, den Kommentar zu sprechen (11). Offensichtlich soll der Kunst damit der ihr gebührende Rahmen verliehen werden. Bild und Ton treten dann allerdings in einen Wettstreit, der die Gesamtaussage zergliedert.

Die Wirkung von Musik im Film, speziell unter dem Aspekt des Lernerfolgs, kann nicht eindeutig definiert werden. Es ist nicht erwiesen, daß Musik das Lernen durch den Film fördert, noch daß sie es benachteiligt. Für die hier untersuchten Filme gilt, daß sie den dargestellten Kunstwerken einen gewissen Stimmungswert verleiht, der die ohnehin schon affektiv besetzte Filmaussage noch zu steigern vermag.

Zur Zeit deuten sich keine Tendenzen ab, daß das angebotene Filmmaterial durch neue Produktionen abgelöst wird. Empirische Forschung auf dem Gebiet der audiovisuellen Medien als Unterrichtshilfe für die Kunstpädagogik wird nicht betrieben. Die Kunstpädagogik selbst hat sich zunehmend auf den Film als Unterrichts g e g e n s t a n d konzentriert, die Möglichkeiten des Mediums aber als zusätzliches Unterrichts- m i t t e l völlig unbeachtet gelassen. Es kann vermutet werden, daß dieses Defizit durch das vorhandene, eher abschreckende Material mitverursacht wurde. Innerhalb kunstpädagogischer Forschung ist der Bereich des Unterrichtsfilms ausgeklammert worden. Das erscheint umso bedeutsamer, als vermutet werden kann, daß ein wesentlicher Lernzielbereich, das Üben und Erweitern der Wahrnehmungsfähigkeit, über das Filmmedium in besonderer Weise erschlossen werden könnte. Seine spezifischen Eigenschaften, neue Wahrnehmungsbereiche zu entdecken und Wahrnehmungsstereotype aufzudecken, müßten in der Kunstpädagogik systematisch erforscht werden.

Ein zweiter Aspekt dürfte die mangelhafte kunstdidaktische Erforschung des Films als Unterrichtsmittel begünstigt haben: die Forschungsarbeit auf dem Gebiet der allgemeinen Unterrichtsfilms, die hauptsächlich in den USA systematisch betrieben wurde, hat sich ausschließlich auf die Frage konzentriert, ob und in welchem Maße der Film einen Zuwachs an F a k t e n w i s s e n zu erreichen vermag. In den empirischen Untersuchungen wurden die Faktenmenge eines Films, seine Gliederung und spezielle Formen wie Zeitlupe und Trickmontage stets unter dem L e r n a s p e k t betrachtet. Die Fixierung der Unterrichtsfilmforschung auf kontrollierbare Leistung stellt zweifellos eine wichtige, aber völlig einseitige Untersuchung filmischer Möglichkeiten im Bildungsbereich dar. Speziell bei der Vermittlung ästhetischer Phänomene wird der kontrollierbare Leistungsanspruch problematisch, wenn nicht gar widersinnig: Bildende Kunst wird in erster Linie s e n s i t i v erfahrbar gemacht werden müssen.
Soll der Film als Unterrichtsmittel und -material in der Kunstpädagogik eine Chance erhalten, müssen bestimmte Problemkreise genauer reflektiert werden. Dem Film, der bildende Kunst zum Gegenstand macht, darf es nicht länger um stereotype Vermittlungsformen der Kunst gehen. Vielmehr muß er die Kunst in ihren vielfältigen Formen erfahrbar und erlebbar machen. Diese Möglichkeit wird nur durch die Entwicklung u n t e r s c h i e d l i c h s t e r F i l m m o d e l l e wahrgenommen werden können. Der kunstdidaktische Film wird sich in einer Vielzahl verschiedenartigster Formen darstellen müssen:

- Die filmische Darstellung künstlerischer Objekte

Durch Tests müßte ermittelt werden, ob und wieweit sich die Begegnung mit dem Original im Museum von der Filmrezeption desselben Objekts unterscheidet. Hierzu müßten verschiedene filmische Darstellungsformen desselben Kunstwerks produziert werden, die etwa von der verharrenden, passiven Wiedergabe bis zur dynamisch erforschenden Kamera reichen. Die Untersuchungen müßten durchgehend an unterschiedlichen Alters- und Sozial-

gruppen erfolgen, um schon hier schlüssige Hinweise auf mögliche Wahrnehmungsmuster und -barrieren zu erlangen.

Es müßte untersucht werden, welchen Vorteil die ebenfalls wieder ganz verschiedenen filmischen Darstellungen dem Diapositiv gegenüber besitzen. Zu fragen wäre, ob allein schon die Bewegungsillusion des Filmmediums eine engagiertere Betrachtung des Kunstwerks erzwingt oder ob die statische Betrachtung durch das Dia einer umfassenderen Information dient.

- Information und Dokumentation

Es müßten Filmkassetten verfügbar sein, die auf aktuelle Ausstellungen, Ereignisse und Aktionen auf dem Gebiet der bildenden Kunst hinweisen. Hier wäre an eine Kooperation mit den Museen zu denken, die selbst in einem ständigen Umlaufsystem kurze Filminformationen über Ausstellungen auszutauschen planen (vgl. 1.3.2). Auch die Schulen könnten sich diesem System anschließen und so Schüler zum Besuch von Museen und Galerien motivieren. Die beispielsweise wöchentliche Information über laufende Ausstellungen durch audio-visuelle Medien müßte zum festen Bestandteil kunstpädagogischer Arbeit an allen Schulen werden.

- Film als Unterrichtsmedium, um Wahrnehmung zu erweitern

Neben der speziellen Auseinandersetzung mit künsterlischen Objekten könnte der Film mit seinen Möglichkeiten, Wahrnehmungsobjekte aller Art zu verändern und zu verfremden, eine wichtige kunstpädagogische Funktion einnehmen. Festgefahrene Wahrnehmungsformen könnten beispielsweise durch das Filmmedium absichtsvoll infragegestellt und erweitert werden. Die Wahrnehmungsfähigkeit könnte durch Angebote optischer Alternativen durch den Film geübt und gefördert werden.

Für die genannten Formen des Films innerhalb der Kunstpädagogik, insbesondere für den Film, der künstlerische Objekte darstellen und Wahrnehmung erweitern will, werden a l t e r s - u n d s o z i a l b e d i n g t e Variablen erforscht und eingeplant werden müssen. Die Orientierung an entwicklungspsychologischen Stufen des

Filmerfassens stellt eine unerläßliche Voraussetzung für die Planung und Entwicklung von Filmmodellen dar (12).

Für die kunstpädagogische Praxis wäre ein umfassendes Archiv von Filmen und Filmsequenzen vorstellbar, die je nach Unterrichtssituation und Altersgruppe eingesetzt werden. Zu einzelnen Kunstwerken müßte eine Skala verschiedener filmischer Darstellungsformen verfügbar sein. Hier könnte sich für die Kunstpädagogik ein nicht zu unterschätzendes Repertoire didaktischer und methodischer Möglichkeiten ergeben. Der kunstdidaktische Film könnte dann ein Instrument der Information, Kommunikation und Motivation sein.

1.3.2 Der 'Kunstfilm' im Museum

Die Frage nach den Möglichkeiten und Funktionen audio-visueller Medien (Film, Video-Aufzeichnung, Ton-Bild-Platte) innerhalb des musealen Bereichs ist aus der Diskussion über die Öffentlichkeitsarbeit und Museumsdidaktik entstanden. Das Museum, das sich bis vor wenigen Jahren noch primär "als ein Ort des Sammelns und Konservierens" (1) begriffen hatte, versuchte seitdem den Kontakt zum Publikum in stärkerem und gezielterem Maße herzustellen. Katalog und Plakat als Kommunikationsmittel schienen nicht mehr ausreichend; das Museum wollte sich nach verschiedenen Seiten öffnen. Gefordert wurde das Museum als Spielplatz, als Aktionsraum, als Kommunikationszentrum.

Neben diesen Überlegungen, die Öffentlichkeitsarbeit zu aktivieren, wurde vor allem den audio-visuellen Medien eine immer größere Bedeutung zugemessen. Das Fernsehen hatte dem Museum bewußt gemacht, daß große Zuschauerzahlen über audio-visuelle Medien leicht zu erreichen sind. Dennoch herrschten in Kreisen der Museen gerade gegen Film und Fernsehen Ressentiments, die hauptsächlich aus der Befürchtung entstanden, daß die Begegnung mit dem Original durch die technischen Medien Schaden nehmen könne.

In der negativen Einschätzung der Massenmedien konnte das Museum in den 60er Jahren mit der Schule verglichen werden: beide Institutionen sahen in den Massenmedien eine Gefährdung ihrer Ziele und verstanden sich eher als Bewahrer vor den Medien denn als deren Kritiker.

Von diesem Konflikt zwischen der Erkenntnis, daß durch audio-visuelle Medien große Zuschauerzahlen zu erreichen waren und der Befürchtung, von der Hinführung zum Original abzulenken, ist die Situation des Museums in den vergangenen Jahren gekennzeichnet worden.

Dennoch wurden vereinzelte Experimente in Museen mit entsprechenden technischen und räumlichen Voraussetzungen durchgeführt. Die Filmvorführung (meist mit

ausgeliehenen Kulturfilmen) stand aber als Sonderveranstaltung, nicht als Teil eines museumspädagogischen Konzeptes da. Das Ausleihen und Vorführen veralteter 'Kunstfilme' dürfte für die Öffentlichkeitsarbeit der Museen auch eher von Nachteil als von Nutzen gewesen sein, da hier die völlig ungelöste Gesamtproblematik der Verfilmung von Werken bildender Kunst auch noch in die Museen hineingetragen wurde.

Der Ruf nach audio-visuellen Anlagen (Kameras, Video-Geräte, Filmkassetten) wurde von Seiten der Museen immer unüberhörbarer; z.Zt. dürften nach einer Schätzung des Deutschen Museumsbundes von den 500 größeren Museen in Deutschland ungefähr 30 - 40 % mit Video-Geräten ausgestattet sein (2). Der Erwerb audio-visueller Geräte konnte und kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß unter den Museumsfachleuten eine große Unsicherheit über Möglichkeit und Funktion der Medien herrschte und herrscht. Die Frage, wo der Film der Museumsarbeit eine Hilfestellung zu geben vermag, ist nach wie vor umstritten. Die Skala der Meinungen und Vorstellungen reicht von der schroffen Ablehnung bis zur Idee eines programmierten Informationssystems. So wurde beispielsweise an eine vor dem Ausstellungsbesuch obligatorische Filmvorführung gedacht. Diese Vorführung war "als ein durch den Museumsmann im voraus programmierter Teil des ganzen Besuchs" (3) gedacht. Noch weiter geht der Vorschlag, durch Rückmeldung (über eine technische Apparatur) den Lernerfolg des Museumsbesuchers zu kontrollieren: dem Besucher sollen in 10-Sekunden-Folgen Dias mit gezielten Fragen vorgeführt werden. Durch Knopfdruck kann dann die richtige oder falsche Antwort signalisiert und vom Medium zugleich bestätigt oder abgelehnt werden (4).

In den Niederlanden plant man eine sogenannte Video-Zeitung, die in einer halben Stunde kurzinformationen über Ausstellungen gibt (5). Die Videothek, in der der Betrachter auf Abruf verschiedene Informationen erhalten kann, wird als fester Bestandteil des Museums gefordert.

Innerhalb der Überlegungen blieb vor allem die Frage strittig, ob und in welchem Maße das Filmmedium zwischen den Museumsbesucher und die Ausstellungsobjekte geschaltet werden sollte. Sollten einzelne Kunstwerke schon durch die Filmkassette vorweg dargestellt und erläutert werden, oder verhindert das technische Medium die unmittelbare Auseinandersetzung zwischen Besucher und künstlerischem Objekt?

Die Unsicherheit über die Funktion des Filmmediums im musealen Bereich fand Ausdruck in dem von der Deutschen UNESCO-Kommission und dem Museum Folkwang veranstalteten internationalen Seminar "Film im Museum" im Jahre 1966, auf dem Vertreter musealer Institutionen aus verschiedenen Ländern zusammenkamen (6). Der Informationsaustausch machte deutlich, daß zu diesem Zeitpunkt bereits recht unterschiedliche Ansätze unternommen worden waren. Während die meisten europäischen Länder den Film noch von staatlichen Filmstellen zur Ausleihe anforderten, besaß der Film beispielsweise in Kanada eine schon viel selbstverständlichere und festere Position in der Öffentlichkeitsarbeit der Museen; dort wurde bereits in den 60er Jahren von der National Gallery der systematische Aufbau einer Filmbibliothek betrieben und das 'Canadian Center for Films on Art' ins Leben gerufen. Aufstellung, Produktion und Einsatz von Filmprogrammen gehörten seitdem zum festen Bestandteil kanadischer Museumsarbeit (7).

Von deutscher Seite wurde dagegen vor einer Oberflächlichkeit der Museumsarbeit gewarnt. "Man gerät in den Verdacht der Oberflächlichkeit, wenn man im Rahmen der Bildungsarbeit durch solche Filme (ausgeliehene Kulturfilme) den Anschein erweckt, als könne man sich im Handumdrehen bilden, als könne man in Minutenschnelle das Sehen von Kunstwerken lernen" (8).

So ergaben sich aus den Referaten und Diskussionen des UNESCO-Seminars zunächst nur allgemeine Empfehlungen, in denen sich hauptsächlich die Überzeugung zur Weiterführung des Erfahrungsaustausches ausdrückte.

"Thematik und Gestaltung von Filmen, die einen Beitrag zur Museumsarbeit bedeuten, sollen genauer untersucht und definiert werden. Enge Zusammenarbeit zwischen Museen und Produzenten (Filmhersteller und -verleiher, Institute und Fernsehen) soll in diesem Sinne angestrebt und ständig intensiviert werden" (9).

Die Frage, unter welcher Zielsetzung, mit welchen ausgebildeten Experten und mit welchen technischen Apparaten der Film im Museum Verwendung finden sollte, blieb unbeantwortet. Noch wurde die Eigenproduktion von Filmen durch Museen nur angedeutet, nicht aber als konkrete Möglichkeit ins Auge gefaßt. Auch ging man noch von dem Einsatz konventioneller 16-mm-Filmstreifen aus (die über einen Filmprojektor gezeigt werden) und noch nicht von der elektro-magnetischen Aufzeichnung (MAZ), bei der Bild- und Tonimpulse elektromagnetisch auf ein Band fixiert werden und über einen Videorecorder abspielbar sind.

Zu dieser Zeit fehlten Forschungsgremien, die in ständiger Arbeit Konzepte und Modelle für den Film im Museum aufstellten und erprobten. Hieran hatte neben der inhaltlichen Problematik auch die mangelnde kulturpolitische Konzeption der Bundesländer ihren Anteil; zur Einrichtung audio-visueller Anlagen fehlte den Museen die finanzielle Unterstützung.

3 Jahre später, im Jahre 1969 wurde ein erneuter Versuch unternommen, das Verhältnis des Museums zu den technischen Medien zu klären. Das Seminar "Fernsehen und Museum" (10) führte Experten der Fernsehanstalten und der Museen zusammen. Im Mittelpunkt der Tagung stand die Problematik, die unterschiedlichen Zielsetzungen beider Institutionen (Kunst als Unterhaltung, Kunst als Gegenstand intensiver Auseinandersetzung) anzunähern und technische wie juristische Voraussetzungen für eine Kooperation zu schaffen. Die Notwendigkeit, auf die traditionelle Filmaufnahme (über 16-mm-Format) zu verzichten und sich auf die elektro-magnetische Aufzeichnung zu einigen, wurde hier erkannt. Wenn die Fernsehproduktionen überhaupt im Museum zum Einsatz

kommen sollten, müßte daher eine Normierung des technischen Aufnahme- und Abspiel-Systems eingeführt werden.
Als Hauptschwierigkeit stellten sich die juristischen Bedingungen für die Wiedergabe von Fernsehsendungen im Museum dar. Das von den Fernsehredaktionen aufgenommene Filmmaterial zur bildenden Kunst durfte (und darf) aufgrund der Urheberrechte aller an einer Produktion Beteiligten durch das Museum nicht zur Öffentlichkeitsarbeit verwendet werden. Hier ergab sich von Seiten des Museums die dringende Forderung, eine neue Rahmenvereinbarung zu schaffen. Vor allem unter dem Aspekt der D o k u m e n t a t i o n und I n f o r m a t i o n wurde eine Zusammenarbeit mit den Fernsehanstalten begrüßt. Nicht nur die Beteiligung der Kunsthistoriker an Fernsehproduktionen, sondern auch die Mitarbeit der Fernsehfachleute (Kameramänner, Redakteure) im Museum sollte künftig angestrebt werden.

In den Empfehlungen äußerten die Teilnehmer ihre (sehr optimistische) Überzeugung, "daß die schon bestehende gute Zusammenarbeit zwischen Museen und Fernsehanstalten intensiviert und erweiter werden soll" (11). Die Vertreter der Museen forderten eine mit dem Fernsehen gemeinsam angelegte Videothek, "die für die Arbeit der Museen und für die Forschung zur Verfügung steht" (12).
Als erstes deutsches Museum hatte mittlerweile das Museum Folkwang in Essen einen ersten konkreten Schritt zur Realisierung bisher nur formulierter Überlegungen unternommen. Ein provisorisch eingerichtetes Filmstudio (elektro-magnetische Kamera, Wiedergabegeräte) und eine transportable Wiedergabeapparatur ermöglichten eigene Aufnahmen (z.B. von Ausstellungen) und das Abspielen an verschiedenen Orten. Gekennzeichnet war dieser Versuch aber durch die nach wie vor fehlende Programmatik und den Mangel an Experten.

Vom Museum Folkwang ging auch der Impuls aus, einen institutionalisierten Zusammenschluß zwischen den Museen zur systematischen Förderung audio-visueller

Programme herbeizuführen. Die auf den beiden UNESCO-Seminaren geforderten und erhofften Hilfestellungen durch die Fernsehanstalten blieben aufgrund gänzlich unterschiedlicher inhaltlicher Zielsetzungen und der nach wie vor bestehenden juristischen Hindernisse aus. Die Museen erkannten, daß die Entwicklung von Filmmodellen und -programmen nur durch sie selbst zu erreichen sein würde.

Aus dieser Erkenntnis heraus wurde nach 4 Jahren experimenteller Vorarbeit im Jahre 1973 die Gründung der 'Video Cooperation Europäischer Kulturinstitute' (VCEK) beschlossen. Ungefähr 30 Kulturinstitute (vorrangig Museen) aus mehreren westeuropäischen Ländern schlossen sich zu dieser Vereinigung zusammen.

"Die Video-Cooperation verfügt über 2 Ausschüsse:
1. Einen Ausschuß für Programmplanung;
2. Einen technischen Ausschuß ... Ziel der Video-Cooperation ist die gemeinsame Bearbeitung aller fachlichen, sachlichen und technischen Probleme, die sich aus der Einführung und Verwendung der Videotechnik bei den Kulturinstituten und bei deren Tätigkeit ergeben sowie eine gemeinschaftliche Produktion nach den Richtlinien des Programmausschusses. Ferner soll über sie der Austausch mit ähnlichen Programmen außereuropäischer Länder wie mit den Fernsehanstalten erfolgen.

Tätigkeit des Programmausschusses: Vorbereitung und Realisierung gemeinsamer Produktionen in den Bereichen

Video als Kunst
Dokumentation
Pädagogik

Tätigkeit des technischen Ausschusses:
Erarbeitung von Empfehlungen für eine gemeinsame Norm zur Aufzeichnung und Wiedergabe

Austausch von Produktionen mit Ländern anderer Norm (NTSC, SECAM)

Beobachtung der technischen Entwicklung und ständige Unterrichtung der Mitglieder.

Beratung der Mitglieder in allen Fragen der hardware

Zusammenarbeit mit den europäischen Fernsehanstalten (CIROM etc.)" (13).

Mit diesem Programm ist eine von den Museen jahrzehntelang unbeantwortete Frage entschieden worden: der Film soll primär unter dem Aspekt der Information ü b e r Kunst und nicht als Darstellung v o n Kunst eingesetzt werden. Die Video-Technik wird als e i n e Möglichkeit musealer Öffentlichkeitsarbeit verstanden; die zentrale Aufgabe des Museums bleibt die Hinführung des Betrachters zum Original (14). Mit dieser Feststellung dürften euphorische Pläne zur totalen Video-Kommunikation im Museum aufgegeben worden sein. Einigkeit herrscht unter den angeschlossenen Institutionen nun auch über die Normierung des technischen Aufnahmesystems.

Als Fernziel der VCEK wird der Informationsaustausch (durch Video-Kassette) über Ausstellungen, Veranstaltungen und Ereignisse der Kunstszene angestrebt. Voraussetzung dafür ist die Ausstattung jedes Museums mit einer Wiedergabeapparatur, so daß fertig bespielte Kassetten über das Umlaufsystem jederzeit verfügbar sind. Unabhängig davon bleiben Filmvorführungen (ausgeliehener oder selbstproduzierter) Filme Bestandteil der größeren Museen.

Die Möglichkeit zur eigenen elektro-magnetischen Bildaufzeichnung ist im Museum Folkwang mit der Einrichtung des sogenannten Video-Studios in umfangreichem Maße gegeben. Dieses Studio ist seit Beginn dieses Jahres (1974) funktionsfähig. Bisher wurden ungefähr 14 Eigenproduktionen abgedreht. Zur Herstellung der Filme werden Regisseure und Kameramänner von Fernsehanstalten angeworben. Die schon in der Erklärung der VCEK genannten 3 Arbeitsbereiche 'Video als Kunst, Dokumentation und Pädagogik' werden auch hier erprobt. So stellt das Museum Künstlern, die mit dem Video-Gerät eigene künstlerische Experimente durchführen und das Medium als künstlerisches Ausdrucksmittel verwenden sollen, die Werkstatt zur Verfügung. Auch kunstdidaktische und -wissenschaftliche Versuche können von interessierten

Institutionen (z.B. Hochschule, Schule) im Video-Studio durchgeführt werden. Daneben wird die Einrichtung zur Dokumentation von kunstwissenschaftlicher Forschung (Grabung, Restaurierung, Makro- und Mikroskopie) genutzt. Nach wie vor existiert ein mobiles Studio in einem Übertragungswagen. Das Essener Museum plant ferner den Aufbau einer Videothek.

Mit diesen Plänen dürfte die jahrelange Hilflosigkeit, von der die Museen im Hinblick auf audio-visuelle Medien gekennzeichnet waren, überwunden sein. Mit der Akzentuierung auf den Film als Informationsmedium und der Erkenntnis, daß der unverfälschten Reproduktion des Kunstwerks durch das Medium Grenzen gesetzt sind, dürfte für das Selbstverständnis der Museen ein entscheidender Schritt getan worden sein.

1.3.3 Der 'Kunstfilm' im Fernsehen

Die im Fernsehfilm über bildende Kunst auftretende Problematik soll in diesem Bericht nur verkürzt dargestellt werden; sie ist in die Überlegungen des Hauptteils (s. 2.1 - 2.6) mit einbezogen worden und wird dort umfassend behandelt.

Das Fernsehen ist das derzeit wirksamste Massenkommunikationsmedium. Für die Vermittlung bildender Kunst dürfte diese Tatsache nicht ohne Bedeutung sein. Die leichte Erreichbarkeit des Mediums (durch Knopfdruck) kennzeichnet schon seine Überlegenheit gegenüber den klassischen Kulturorten Museum und Galerie (unter dem Aspekt der Kommunikation). Während das Museum erst aufgesucht werden muß, kommt die Ausstellung im Fernsehen 'ins Haus'. Eine einzige Sendung vermag größere Empfängerzahlen zu erreichen als eine mehrwöchige Ausstellung im Museum.

Wenngleich der prozentuale Anteil der Sendungen über bildende Kunst an der Gesamtsendezeit sich auch verschwindend gering darstellt (in der Zeitspanne von 1963 - 1973 betrug z.B. der Anteil der 'Kunstfilme' im ZDF 1,7 %) (1), so muß das Fernsehen doch als das Medium betrachtet werden, das derzeit am wirksamsten zur Verbreitung von Aussagen über bildende Kunst beiträgt. Da Wertvorstellungen und Verhaltensnormen über das Fernsehmedium mitgeprägt werden, kann vermutet werden, daß das auf dem Bildschirm gezeichnete Bild der Kunst die allgemein herrschende Vorstellung von bildender Kunst maßgeblich beeinflußt.

Trotz der hohen Verbreitungsquote der Sendungen darf nicht übersehen werden, daß Filme über Kunst in der ARD weitgehend in die dritten Programme abgedrängt werden und daß die überwiegende Zahl der 'Kunstfilme' in beiden Programmen als Spätsendungen (nach 22.00 Uhr) erscheint. In diesen Fakten spiegelt sich auch die Wertschätzung und Rolle der bildenden Kunst innerhalb der Gesellschaft wider. Auch die Tatsache, daß das Gebiet 'Kunst' in den Fernsehanstalten teilweise von fremden Ressorts mitbetreut wird, dokumentiert die Position

der Kunst innerhalb des vom Fernsehen ausgestrahlten Themenkanons. Bildende Kunst wird von Kultur-, Literatur- oder Feuilleton-Redaktionen gleichermaßen betreut.

Hier soll vorrangig die Frage untersucht werden, welche Merkmale der Fernsehfilm über bildende Kunst aufweist. Dazu wird zunächst die vom Filmmedium abweichende Struktur des Fernsehens zu betrachten sein. Fernsehen ist ein Live-Medium, es besitzt die Möglichkeit, zugleich zu senden und zu empfangen. Dadurch erhält es einen aktuellen und informativen Charakter. "Als Ganzes hat Fernsehen Nachrichtencharakter. Es entwickelte sich aus der Nachrichtentechnik und sollte dazu dienen, aktuelle Nachrichten zu bebildern" (2). Im Hinblick auf die Verfilmung von Kunst wird Fernsehen immer eher Nachrichtenvermittlung ü b e r und nicht so sehr Darstellung v o n Kunst sein. Die geringe Bildgröße des Fernsehgerätes unterstützt den Mangel an erlebnishafter Darstellung. Sie bewirkt im Vergleich zum überdimensionalen Filmbild auf der Leinwand eine geringere Möglichkeit, Details und Strukturen komplexer Gegenstände hervorzuheben. Die Größe des Filmbildes und seine Bildschärfe führen zu einem intensiveren Wahrnehmungserlebnis. "Autonome Bilder, die aus sinnlicher Erfahrung leben, verlieren im Fernsehen an Wirkung "(3).

Auch die Tatsache, daß das Fernsehen den Zuschauer in einer völlig veränderten Situation erreicht als es der Film tut, spielt eine nicht unerhebliche Rolle für die Aussagekraft der Bilder. Der Zuschauer sitzt nicht im verdunkelten Raum, sondern in einer ihm vertrauten und stets existenten Umgebung. Reize und Tätigkeiten paralllel zur Sendung verhindern eine Fixierung auf den Bildschirm. Hinzu tritt das Bewußtsein, nur eine von vielen, hintereinander ablaufenden Sendungen zu sehen; die einzelne Sendung ist immer nur Teil eines größeren Programms. Sie besitzt "Durchlaufcharakter', während die Filmbetrachtung für den einzelnen Zuschauer immer ein isoliertes Erlebnis darstellt.

Überdies bringt er dem Film, den er unter vielen ausgewählt hat und um dessenwillen er das Kino aufsucht, eine größere Bereitschaft und Vorerwartung als das entgegen,

beim Fernsehen der Fall ist. Fernsehen kommt ihm entgegen, es ist Teil seiner Umwelt und immer präsent (4).

Es kann daraus gefolgert werden, daß die Wirkung filmischer Bilder über den Fernsehapparat aufgrund seines Informationscharakters, seiner ständigen Verfügbarkeit, seiner geringen Größe und seiner mangelnden Fähigkeit, visuelle Erlebnisse zu ermöglichen, im Vergleich zum Kinofilm weniger 'zwanghaft' und intensiv ist. Wie wirken sich nun die aufgezählten Merkmale auf die Darstellung künstlerischer Phänomene und Objekte aus?

Der Fernsehfilm über bildende Kunst ist stets eher Berichterstattung über Kunst als Präsentation von Kunst; er stellt sich primär als eine Ansammlung von biographischen Daten, Kommentaren, Interviews und Realaufnahmen dar. So gliedern sich die Themen häufig in Selbstzeugnisse und nachgestelltes zeitgenössisches Colorit. Tagebuchaufzeichnungen, Aussagen von Zeitgenossen, Freunden und Bekannten gehören zum Standardrepertoire der Sendungen. Wird der Künstler selbst im Atelier aufgesucht, wird er zu einem oft peinlichen Aktionismus vor der Kamera verleitet, der letztlich über ihn selbst gar nichts, über die Zwänge des Mediums sehr viel aussagt. Die Person des Künstlers dominiert über seine Werke. Dabei läßt sich der Trend beobachten, zum Kommentar auch stets eine vermeintlich passende Bebilderung zu liefern; so wird beispielsweise zu Geburtsdaten das Geburtshaus, zu Kriegserlebnissen des Künstlers ein beliebiges Dokumentarfoto gezeigt. Diese platte Wort-Bild-Beziehung ist keine spezifische Form des 'Kunstfilms', sondern in allen Magazinen und sogenannten Dokumentarsendungen des Fernsehens zu registrieren; hier wird nach dem Prinzip verfahren: "Rauchende Schornsteine, wenn von Luftverpestung die Rede ist, Rummelplatzbilder zum Sprichwort Freiheit, Aufnahmen von Menschenmassen zum Stichwort Überbevölkerung etc." (5). In den Sendungen erscheint das, was sich rasch und leicht visuell belegen läßt, und nicht, was vom Filmgegenstand her für das Verständnis erforderlich wäre. Es wird nur das unmittelbar Sichtbare, Vordergründige, etwa der Galerist oder das Atelier, gezeigt - Hintergründe aber und Zusammenhänge,

die zur Bewußtmachung eines künstlerischen Werkes aufzuzeigen wären, bleiben unberührt. Wenn auch zugestanden werden muß, daß das Sichtbare leichter ins Bild zu setzen ist, so bleibt dadurch aber dem Rezipienten der größere Zusammenhang doch fremd.

Die Sammlung verschiedenster Informationen über den Künstler wird am Schneidetisch in der Regel in verwirrender Weise aneinandermontiert. Die Sequenzen werden durch abrupten Schnitt gegeneinander gesetzt oder durch eingeblendete Inserts markiert. Diese Mixtur unterschiedlichster Filmelemente dürfte vor allem aus dem Wunsch bzw. Zwang resultieren, die Sendung erfolgreich zu machen, d.h. eine hohe Einschaltquote zu erzielen. Es ist zu vermuten, daß sich die optische Aufbereitung der Filme über Kunst an den zur Zeit erfolgreichen Sendungen (Musikshows, Werbespots) orientiert; das derzeit gängige optische Repertoire des Fernsehens wird vor allem bei der Darstellung der künstlerischen Objekte selbst eingesetzt (Vgl. 2.1-2.6).

Das zentrale Problem verfilmter Kunst im Fernsehen liegt offensichtlich einmal in der Reduzierung künstlerischer Erscheinungen auf das unmittelbar Sichtbare, zum anderen in dem Zwang, einen aktionsgeladenen, interessanten Film herzustellen. Statt die Darstellung vom jeweiligen Inhalt her zu bestimmen, wird eine aufgesetzte, effektheischende Inszenierung angestrebt. Die Sendungen verleiten zu dem Schluß, daß das statische Kunstwerk von sich aus keine Motivation zur Auseinandersetzung hervorzurufen vermag, sondern erst durch die fernsehästhetische Aufbereitung zur Wirkung kommen könne. 'Kunstfilme' im Fernsehen geraten so zu Demonstrationen der optischen Möglichkeiten des Mediums selbst. Damit hat es seine Chance, Informationen über künstlerische Objekte zu liefern und darüber hinaus eine dem jeweiligen Kunstwerk entsprechende Interpretation zu bieten, vertan. Die unmittelbare Aufgabe, dem Laien künstlerische Objekte so präsent und bewußt zu machen, daß ihm ein Zugang zu den gezeigten Objekten ermöglicht wird, hat das Medium aus seinem Blickfeld verloren.

Es wäre nun widersinnig, von heute auf morgen eine veränderte, auf vertraute Bildmuster verzichtende Sendung über Kunst zu produzieren, zumal die Abhängigkeit des Fernsehkonsumenten an gängige Bildformen längst gegeben ist. Andererseits muß die Frage gestellt werden, ob eigentlich eine Notwendigkeit zu dieser fremdbestimmten Darstellung künstlerischer Objekte besteht und wer daran ein Interesse haben könnte. Diese Überlegungen werden im folgenden Teil der Arbeit ausführlicher und präziser darzulegen sein.

Kennzeichnend für die Situation des Fernsehfilms über bildende Kunst ist auch das mangelnde Interesse der Institution an der Publikumsreaktion. Während das Fernsehmedium über das Kunstobjekt dominiert und es zum Aufhänger macht, hat eine Umfrage des 'Nederlandse Televisie Stichting' (NTS) ergeben, daß das Publikum (in den Niederlanden) eine informative, vom Kunstwerk her bestimmte Präsentation wünscht und die optischen Effekte des Mediums ablehnt (6). Dieses Ergebnis dürfte auch auf den deutschen Fernsehfilm übertragbar sein. Es läuft der Form des von den Fernsehredaktionen geprägten Filmtyps völlig zuwider. Die Behauptung von Vertretern der Fernsehanstalten, bildende Kunst könne im Fernsehen nur dann Interesse hervorrufen, wenn sie zum Aufhänger genommen und nicht in den Mittelpunkt der Sendung gestellt wird (7), ist mit dieser Meinungsumfrage zumindest in Zweifel gestellt worden.

Konkretere Versuche, den Zuschauer zur Auseinandersetzung mit dem 'Kunstfilm' zu motivieren, wurde ebenfalls in den Niederlanden unternommen; dort hat man seit den späten 60er Jahren über Rundfunk und Fernsehen eine (jeweils 20-minütige) Sendereiehe über Malerei, Grafik, Skulptur, Architektur, Möbelkunst, Keramik etc. eingerichtet ("Openbaar Kunstbezit"), die die Darstellung eines bestimmten Kunstwerkes in den Mittelpunkt setzte (8). Erwähnenswert ist diese Serie vor allem deshalb, weil der Fernsehzuschauer einige Tage v o r der Sendung eine Abbildung (Farbreproduktion) des Werkes erhält und sich so eine

zuverlässige Information über das jeweilige Kunstobjekt aneignen kann. Den im Film gesprochenen Kommentar erhält der Zuschauer erst kurz n a c h der Sendung. Hier besteht ein konkreter und durchdachter Versuch, den Zuschauer zu informieren, zur Auseinandersetzung mit bildender Kunst zu motivieren und die Grenzen der filmischen Präsentation von Kunstwerken durch zusätzliches Foto- und Textmaterial zu überwinden. Entsprechende Programme werden von den Kulturredaktionen der deutschen Fernsehanstalten weder geplant noch durchgeführt.

Aber auch der Kontakt zu den Institutionen, die den Film über bildende Kunst diskutieren oder verwenden, stellt sich als unzulänglich dar. Als Ursachen sind hier in erster Linie die juristischen Hindernisse zu nennen: als paradoxe Situation ergibt sich, daß der in der Regel nur einmal ausgestrahlte Fernsehfilm trotz immenser Produktionskosten in den Archiven der Fernsehanstalten ruht und keine weitere Verwendung findet. Eine Weiterbenutzung des Fernsehfilmmaterials, etwa in Schulen oder Museen, bedürfte sowohl der Zustimmung der jeweiligen Fernsehanstalt als auch der Einwilligung aller an der Produktion Beteiligten, da diese Urheberrechte erworben haben. Von Seiten des Museums wurden bereits Versuche zur Überwindung dieser juristischen Hindernisse unternommen (9).

Unabhängig von den rechtlichen Fragen, die das Ausleihverfahren der Fernsehproduktionen betreffen, stellt sich der Fernsehfilm über bildende Kunst aufgrund seiner derzeitigen Zielsetzung und Form sowohl für die Museumsdidaktik als auch für die Kunstpädagogik als untaugliches Material dar. Die Manipulation mit den künstlerischen Objekten dürfte vor allem die Motivation zur Beschäftigung mit bildender Kunst eher verhindern als fördern.

Der 'Kunstfilm' im Fernsehen müsste sein Selbstverständnis grundlegend neu überdenken; er müßte sich vom jeweiligen Gegenstand und Thema her bestimmen und sich nicht dem Zwang unterwerfen, durch optische

Raffinessen hohe Einschaltquoten zu erzielen. Wenn das Fernsehen dem Publikum künstlerische Phänomene bewußt machen will, könnte diese Forderung die Basis künftiger Programmplanungen bilden.

2. Zur Problematik filmischer Präsentationsformen des Kunstwerks (Malerei, Grafik)

2.1. Kriterien

Nach wie vor stellt das künstlerische Objekt das wesentliche Kommunikationsglied zwischen dem Künstler und dem Betrachter dar. Bedenkt man, daß die Auseinandersetzung mit dem Kunstobjekt heute primär über die Massenmedien Fernsehen und Film geschieht, so kommt der filmischen Darstellung des Kunstwerks eine entscheidende Bedeutung zu: sie kann über Zustimmung und Ablehnung, über Erkennen und Fehleinschätzung entscheiden.

Erst die Kenntnis der Wirkungen und Wahrnehmungsmöglichkeiten filmischer Präsentationsformen des Kunstwerks dürfte zu genaueren Aussagen über Möglichkeiten und Grenzen des Filmmediums führen.

Für die Rezeption künstlerischer Objekte ist die Fähigkeit, a k t i v u n d e n t d e c k e n d wahrzunehmen und durch die (bzw. in der)Wahrnehmung zu e r l e b e n , eine entscheidende Voraussetzung. Kunst beinhaltet die Möglichkeit, vorhandene Wahrnehmungsformen zu erweitern: durch die Zerlegung des Gegenstands im Kubismus, durch die Attackierung konventioneller Wirklichkeitsdeutungen im Dadaismus oder durch die Montage heterogenster Inhalte im Surrealismus hat die bildende Kunst stets neue Dimensionen und Möglichkeiten der Wahrnehmung erschlossen. Diese Möglichkeiten können aber erst durch die Rezeptionsfähigkeit des Betrachters realisiert werden. Wahrnehmung ist keine allen Rezipienten gleichermaßen vorgegebene Größe, sondern erlernbar und trainierbar. Sie kann, je nach ihrer Entwicklung und Förderung, Entdeckungen an Wahrnehmungsobjekten ermöglichen, aber auch in stereotypen Mechanismen erstarren.

Aufgrund der Tendenz von Fernsehen und Film, künstlerische Objekte in optisch vereinfachten, stereotypen Mustern darzustellen, sind die Rezeptionsmöglichkeiten abgebildeter Kunstwerke bereits erheblich eingeschränkt.

Aus dieser offenkundigen Divergenz zwischen den Möglichkeiten künstlerischer Objekte, Wahrnehmung zu verändern, und der Tendenz des Filmmediums, Inhalte in visuell erstarrten Formen darzustellen, ergibt sich zu einem wesentlichen Teil die Problematik verfilmter Kunstwerke.

Unter dem Aspekt der Wahrnehmungsmöglichkeit werden folgende Fragen an das Filmmedium unverzichtbar sein:

- Ermöglicht die filmische Präsentation des Kunstwerks eine zuverlässige I n f o r m a t i o n über das Objekt in seiner G e s a m t d a r s t e l l u n g oder verkürzt sie das Objekt auf ausschnitthafte Reize?
- Ermöglicht sie über die Information hinaus, die ja zunächst nur einen Behaltenswert über das Gesamtbild bedeutet, eine entdeckende, aktive Rezeption des Betrachters? Ermöglicht sie Wahrnehmungserlebnisse oder zwingt sie die Wahrnehmung in stereotype Formen?

Aus diesen beiden Fragenkomplexen sollen bei der Untersuchung und Beurteilung einzelner filmischer Darstellungsformen Kriterien gewonnen werden.

2.2 Biotische Wahrnehmung und filmische Interpretation

Wenn im folgenden spezifisch filmische Präsentationsformen künstlerischer Objekte untersucht werden, so soll an dieser Stelle betont werden, daß die Zielsetzung der Untersuchung nicht darin besteht, dem Film nachzuweisen, d a ß er das Kunstobjekt interpretierend darstellt. Daß die filmische Darstellung objektiv im Sinne einer wertfreien Vermittlung von Sachverhalten sei, wird heute niemand mehr ernsthaft behaupten wollen; Film ist immer wertendes Medium.

Die spezifischen technischen und ästhetischen Merkmale des Films sowie der selbst schon mit Wertvorstellungen versehene Filmmacher lassen die filmische Realität zu einer in Szene gesetzten, subjektiven Realität werden.

Film stellt immer eine begrenzte und isolierte Wirklichkeit dar, indem er einen Ausschnitt festlegt. "Das Filmbild ist phänomenal an seinen Ausschnitt gebunden" (1). Die Wahl des Ausschnitts legt das Dargestellte auf eine bestimmte Aussageebene fest, da das, was durch die Begrenztheit des Ausschnitts fortgelassen wird, nicht erscheint und somit auch nicht im Zusammenhang mit dem Dargestellten steht. So werden in F. Heydes Film "Emil Nolde" (s. Filmverzeichnis im Anhang) aus Noldes Gemälden zwar optisch interessante Details herausgelöst; diese verzerren aber deutlich die (dem Filmbetrachter nicht bekannten) Gesamtkompositionen. Daß durch die Isolierung zugleich eine Verdeutlichung des Gezeigten (optische Aufwertung) erreicht werden kann, ist nicht zu bestreiten. Ausschnitte aus Kunstwerken werden im Film nicht selten als eigenständige Bilder eingeschätzt. Die ausschnitthafte Darstellung setzt jedoch immer eine Wertentscheidung über das jeweilige Bild voraus.

Wie dicht oder wie entfernt die Kamera den Gegenstand betrachtet, ist insofern von Interesse, als dadurch das Detail betont oder der größere Zusammenhang zu Ungunsten des Details hervorgehoben werden kann. Das Objektiv legt den Gegenstand auf seine Deutlichkeit oder Undeutlichkeit fest.

Auch die Position der Kamera fordert eine Vorentscheidung über das abzubildende Objekt. Es bleibt für die Einschätzung und Wirkung beim Betrachter nicht ohne Bedeutung, aus welcher Perspektive die Kamera das Abgebildete darstellt. Schon hier kann ein bestimmter gewünschter Eindruck suggeriert werden: die 'Froschperspektive' wird zu einer ganz anderen Beurteilung des Kunstwerks führen wie die 'Vogelperspektive'. Die Entscheidung über den Standort ist Wertung; einen objektiven Kamerastandort gibt es nicht.

Die Montage, die Anordnung der Filmbilder, Einstellungen und Sequenzen in einer Reihe, läßt das einzelne Filmbild in einen Kontext, eine Wechselbeziehung zum vorangegangenen und nachfolgenden treten. Es bleibt in seiner Aussage nicht unberührt von den anderen Bildern. Der Betrachter stellt seinen Inhalt assoziativ in einen veränderten, 'gefärbten' Zusammenhang - er nimmt ihn wertend auf. Diese wechselseitige Beeinflussung zweier Bilder und ihrer induzierten Wirkung hat schon 1923 der russische Filmtheoretiker und Regisseur Lew Kuleschow in seinen Experimenten nachgewiesen (2).

Nicht zuletzt hat die Wahl des Kommentars, der Musik und der Geräusche, also des Tons, eine entscheidende Wirkung auf die visuelle Aussage. Der Kommentar kann über das Bild informieren, er kann zugleich Gefühle angesichts des Bildes erzeugen und es so auf eine emotionale Aussageebene festlegen, er kann direkt auf das Bild Bezug nehmen und mit ihm eine Einheit bilden oder am Bild 'vorbeireden'. Seit der Erfindung des Films ist die Begleitmusik ein fester Bestandteil der Aussage geworden. Sie kann - und gleiches gilt für das Filmgeräusch - das visuelle Erlebnis steigern und intensivieren; der Zuschauer kann in eine gewünschte Stimmung versetzt werden. Nicht zuletzt deswegen erhält sie im Spielfilm eine wichtige Funktion (3).

Wenn sich ein Filmmacher innerhalb des vom Medium vorgegebenen filmtechnischen und -ästhetischen Repertoires für die eine oder andere Darstellungsform (z.B. für eine kurze oder lange Einstellungsdauer, für

eine nahe oder entfernte Einstellung) entscheidet, ist auch diese Entscheidung nicht ausschließlich eine persönliche, sondern zugleich zeitgeschichtlich und gesellschaftlich bedingt. Es bilden sich zu jeder Zeit verschiedene optische (und somit auch filmische) Aussageformen und, davon abhängig, verschiedene Rezeptionsweisen heraus (4), die sich in den Medien und der Medienwahrnehmung niederschlagen. Die Entwicklung des Fernsehens zeigt z.B., daß es nicht etwa die technischen Bedingungen waren und sind, die heute, im Gegensatz zum Beginn des Fernsehens, zu einer sehr viel beschleunigteren, verkürzten Darstellungsform geführt haben. Vielmehr haben heute Werbespots und Show-Sendungen eine schon fast hektische Optik ins Leben gerufen, deren Nachteile vor allem in Hinblick auf eine vollständige Information dem Zuschauer gar nicht bewußt sind; er paßt sich diesen Formen an. Unterschiedliche Darstellungs- und Wahrnehmungsmuster ließen sich auch innerhalb der Entwicklungsgeschichte der Filmästhetik nachweisen. Diese Überlegungen haben für die hier anstehende Frage der filmischen Darstellung von Kunst, genauer von Kunstobjekten, eine entscheidende Bedeutung. Darauf wird im einzelnen näher einzugehen sein.

Wie etwas durch die Kamera dargestellt wird, ist für seine inhaltliche Aussage von Bedeutung. Eine Kamera, die ein Bild oder überhaupt ein Objekt in langen, statischen Einstellungen erfaßt, wird diesem eine ganz andere Aussage und Bedeutung verleihen als eine Kamera, die das Bild in schneller, flüchtiger Schnittfolge präsentiert. Die jeweilige Art der Aufnahme wird in der Filmrezeption zu einer Eigenschaft des abgebildeten Objekts: so erscheinen die 'impressionistisch' präsentierten Motive aus Picassos Bildern in Alain Resnais' 'Guernica' (5) in ihrer flackerhaften Abfolge gespenstisch und flüchtig; sie würden sich bei einer ruhigen und langsamen Einstellungsfolge sehr viel gegenständlicher und bewußter darstellen.

Die fast unbewegte, 'passive' Kamera vor den Barlach-Plastiken (6) bestätigt und betont die Objekte in ihrem statischen Aufbau. Eine über die Plastiken rasch hinweggleitende, dynamisch eingesetzte Kamera würde die Objekte weitgehend ihrer Festigkeit entheben. Jede Entscheidung für eine lange oder kurze, bewegte oder statische, ausschnitthafte oder totale Darstellung bedeutet eine Vorentscheidung über die beim Rezipienten eingetretene Wirkung des künstlerischen Objekts; jede formale Entscheidung ist zugleich eine inhaltliche. Allerdings wird die jeweilige Wirkung erst im Kontext aller anderen Filmfaktoren zu beurteilen sein.

Die Entscheidung für die eine oder andere Darstellungsform ist häufig durch herausgebildete, herrschende Bildmuster in Film und Fernsehen bestimmt. Merkmal der jeweils gängigen 'Filmsprache' ist ihre beliebige Verwendung; sie ergibt sich nicht vom abgebildeten Gegenstand her, sondern wird - ohne Bezug zum Inhalt - permanent eingesetzt.

Durch ihr ständiges Angebot rufen diese Muster Gewöhnung und Erwartungen beim Betrachter hervor; in dieser Wechselbeziehung zwischen Angebot und Erwartung werden die Bildmuster zu Stereotypen. Sie unterliegen bestimmten zeitgebundenen Trends; im 'Kunstfilm' lassen sich folgende Bildstereotype beobachten: permanente Detailinformation, kurze, auf optische Reizvermittlung reduzierte Einstellungsdauer, willkürliche Montage der Einzelinformationen und eine stets bewegte Kamera. Diese Präsentationsformen können innerhalb des vorhandenen 'Kunstfilm'-Materials als dominierende Merkmale bezeichnet werden. Im Fernsehfilm erfahren die genannten Merkmale noch eine besondere Betonung.

Wir leiten daraus 4 Problemkreise ab, die es genauer zu untersuchen gilt:

- Die Wirkung der ausschnitthaften Verkürzung des Kunstobjekts.
- Die Einstellungsdauer.

- Die Frage einer Reihenfolge der Einzelinformationen über ein Kunstobjekt.
- Die Wirkung der vor dem Objekt bewegten Kamera (Schwenk, Fahrt).

Unsere Untersuchung der 4 Fragenkomplexe soll auf das zweidimensionale Kunstwerk (Malerei/Grafik) eingegrenzt werden. Die Verfilmung von Bildern, Plastiken und Architektur unterliegt so grundlegend verschiedenartigen Bedingungen, daß eine Behandlung aller drei Bereiche in Hinblick auf ihre filmischen Darstellungsmöglichkeiten den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Die bei der Verfilmung von Plastik und Architektur auftretende Problematik des Abrollens räumlicher Dimensionen (z.B. das Umwandern einer Plastik, das Durchschreiten eines Seitenschiffes) bedürfte einer eigenen Untersuchung. Wenn unsere Überlegungen hier auf das Bild und die Grafik eingegrenzt werden, so sollen dafür zwei Gründe angeführt werden:
Zunächst wurde, wie die Durchsicht bisheriger Kritiken gezeigt hat, die Reflexion der Darstellungsmöglichkeiten der Bild f l ä c h e stets für weniger wichtig gehalten. Das Bild galt und gilt aufgrund seiner Flächigkeit als besonders film-ungeeignet. So wies Cürlis 1954 darauf hin, daß "Bilder unausgesprochen als unfilmisch galten. Plastik stand im Raum. Sie kam den filmischen Möglichkeiten entgegen" (7). Es scheint mir wichtig zu prüfen, ob dieses nach wie vor vorhandene Vorurteil dem Bild gegenüber gerechtfertigt ist und sich konkret belegen läßt.

Zum anderen dürfte in der Beschränkung auf das flächige Kunstwerk der Vorteil liegen, wesentliche 'Störfaktoren' wie z.B. die Bewegung des Objekts selbst und die Veränderung der Perspektive des aufgenommenen Objekts ausklammern zu können. Gerade der Frage nach der Wirkung des Ausschnitts und der Anordnung der Einstellungen scheint mir am flächigen Objekt aufgrund des Fortfalls der räumlichen Variablen exakter nachgegangen werden zu können. Das Bild hat nur eine, die frontale Ansicht; die Kamera wird sich ihr in der Regel auch nur frontal nähern (8).

Über die 4 gestellten Problemkreise hinweg steht heute wie früher die Frage im Raum, ob und inwieweit die Eigenschaft des Filmmediums, die Bewegung, grundsätzlich der Darstellung eines statischen und als feste Einheit komponierten Mediums entgegensteht. Gerade auf diesen Ansatz hat sich, wie dargelegt wurde, die Kritik an der Verfilmung von Kunstwerken in besonderem Maße konzentriert. Bildende Kunst und Film wurden als zwei divergierende, sich grundlegend widersprechende Medien dargestellt. Es wurde und wird angezweifelt, daß das Kunstwerk die filmische Realisation überhaupt verträgt. Die Skepsis über die 'Verträglichkeit' beider Medien ist bis heute nicht beseitigt worden. Selbst von seiten der Unterrichtsfilmforschung wird noch heute die Forderung gestellt: "Statisches sollte oder bräuchte nicht durch das Medium Film präsentiert werden" (9).

Zunächst gilt es festzuhalten, daß das Kunstwerk räumlich und zeitlich durch sein "Hier und Jetzt" (10) determiniert ist. Der Film ist keiner zeitlichen und räumlichen Festsetzung verpflichtet; er kann prinzipiell (durch Kopie und Transport) jederzeit und an jedem Ort ablaufen, wenn ein technisches Gerät dazu bereit steht.

Während das künstlerische Objekt, sieht man vom Bereich der Kinetik ab, statisch ist, ist Film immer Bewegung von Bildern. Hinzu kommt, daß das Bild des Malers "ein totales, das des Kameramannes ein vielfach zerstückeltes (ist), dessen Teile sich nach einem neuen Gesetz zusammenfinden " (11).

Daß beide Medien nach Struktur und Bildrealität unterschiedlich sind, widerspricht meines Erachtens aber nicht zwangsläufig der Möglichkeit, bildende Kunst im Filmmedium darzustellen. Film ist ein visuelles Mitteilungssystem, das trotz bzw. gerade wegen seiner spezifischen Struktur nicht nur Handlungszusammenhänge darzustellen, sondern auch Wahrnehmungserlebnisse zu ermöglichen vermag. Bildschärfe, Beleuchtung und Farbwiedergabe können das Filmbild sinnlich erfahrbar werden lassen.

Überdies besteht unter semiotischem Aspekt "eine Vereinbarung über die Benutzung und Bezeichnungsfunktion der (visuellen) Signale" (12). Mit der zunehmenden Verbreitung des Films entwickelten sich zwischen dem Filmhersteller und dem Betrachter bestimmte Vereinbarungen über die Bedeutung einzelner filmischer Ausdrucksformen wie z.B. des Ausschnitts, der Montage oder Dehnung bzw. Raffung von Bewegungsabläufen. Dabei ist es (nach Pasolini (13)) zwar unmöglich, die Filmsprache als ein 'Wörterbuch der Bilder' zu bezeichnen; "ein Bilderlexikon wäre unendlich" (14); andererseits ist es unbestreitbar, daß dem Rezipienten die Bedeutung bestimmter Filmzeichen aufgrund einer bestehenden Vereinbarung bekannt ist. So kann davon ausgegangen werden, daß der Ausschnitt als vertrautes filmisches Mittel heute prinzipiell nicht mehr als Zerstücklung der Realität empfunden wird, während (nach Kurowski (15)) die ersten Großaufnahmen von Gesichtern beim Zuschauer Erschrecken hervorgerufen haben. Auch andere spezifisch filmische Darstellungsformen wie etwa die Rückblende oder der räumliche Sprung durch Montage werden 'verstanden', d.h. ihre Bedeutung für die Filmaussage wird vom Betrachter decodiert.

Insofern stellt das Beharren auf der grundsätzlichen Unverträglichkeit eine gewisse kulturpessimistische Haltung gegenüber dem Filmmedium dar. Nicht die Frage, ob Kunst sich überhaupt im Film darstellen läßt, scheint mir von Bedeutung zu sein; vielmehr wird zu fragen sein, in welcher Form, d.h. mit welchen adäquaten filmischen Mitteln ein künstlerisches Objekt darzustellen ist.

Derzeitige Darstellungsstereotype, wie sie vorrangig im Fernsehen präsentiert werden, dürfen nicht zu dem Schluß führen, daß diese Bildsprache unveränderbar und die einzig mögliche sei; die 'Filmsprache' am Kunstwerk ist nicht unabwendbar vorgegeben.

Es scheint mir notwendig, sich an dieser Stelle zu vergegenwärtigen, daß das künstlerische Objekt heute wie früher f ü r die Wahrnehmung des menschlichen Auges und a u s der Wahrnehmung des menschlichen Auges h e r a u s geschaffen wurde und wird. Eine filmische Darstellung wird dieses Faktum nicht unbeachtet lassen können; s i e w i r d d e n W a h r n e h m u n g s b e d i n g u n g e n u n d - p r o z e s s e n , d i e b e i d e r R e z e p t i o n e i n e s B i l d e s e i n t r e t e n u n d w i r k s a m w e r d e n , n i c h t z u w i d e r l a u f e n d ü r f e n .

Das bedeutet nun nicht, daß der Film die biotischen Wahrnehmungsformen imitieren soll - das wäre aufgrund der technischen Merkmale und Eigenschaften der Filmkamera gar nicht möglich -, vielmehr sollten die einzelnen Aussageelemente des Films an den gegebenen Wahrnehmungsbedingungen überprüft werden. Der Film darf gerade dann, wenn er die spezifische Gestaltung und Struktur eines künstlerischen Objekts erfahrbar machen will, die Wahrnehmungsgesetze nicht auf den Kopf stellen.

Dieser Ansatz wird in den folgenden 4 Kapiteln zu prüfen sein. Die Frage, welche Konsequenzen eine Orientierung der einzelnen Filmmittel an den Wahrnehmungsgesetzen haben wird, kann nicht generalisierend, sondern nur am jeweiligen Einzelbild entschieden werden. Die Entscheidung, ob und in welcher Form eine filmische Präsentationsform zu verwenden ist, wird sich an den in der Rezeption eines Bildes wirksam werdenden Wahrnehmungsfaktoren zu orientieren haben.

Dieser vorgeschlagene Weg versteht sich nicht als Gebrauchsanweisung zur Verfilmung von Kunstobjekten; er will vielmehr eine Möglichkeit untersuchen, das Kunstwerk von einer erstarrten und nicht mehr funktionalen 'Filmsprache' zu befreien.

Im Mittelpunkt der Überlegungen stehen somit die Darstellungsmöglichkeiten des Kunstwerks, nicht

Fragen der Gliederung von 'Kunstfilmen'. Uns interessiert die Frage, wie das Kunstwerk als kleinste Einheit eines Films, die dann prinzipiell in jeden 'Kunstfilm' eingefügt werden kann, unter den genannten Kriterien dargestellt werden könnte.

Wenn in der Analyse einzelner filmischer Präsentationsformen die v i s u e l l e Aussage zur Diskussion gestellt wird, soll damit nicht unterstellt werden, daß der v e r b a l e n Aussage, dem Filmkommentar, keinerlei klärende und erläuternde Funktion zukommt. Auf die Wechselwirkung von Bild und Ton wurde bereits hingewiesen. Unbestritten ist, daß der Kommentar den Informationswert der visuellen Aussage unterstützen und verstärken kann. Diese Tatsache darf aber nicht dazu verführen, die Problematik der optischen Präsentation zu verharmlosen. In erster Linie entscheidet das Filmbild über die Art der Informationsaufnahme. Aus dieser Erkenntnis heraus wurde auf die stete Einbeziehung der Filmkommentierung in den einzelnen Kapiteln verzichtet. In den drei Filmanalysen wird auf die Problematik der Wort-Bild-Beziehung im 'Kunstfilm' dann eingegangen.

Den folgenden Kapiteln ist jeweils - zur schnelleren Übersicht des Lesers - eine stichworthafte Kritik an bisherigen Verwendungsformen der einzelnen Filmmittel vorangestellt.

2.3 Der Ausschnitt

K r i t i k

- In dem untersuchten Filmmaterial (vgl. Anhang) ist die ausschnitthafte Bildinformation das dominierende Interpretationsmerkmal. Die Bildtotale wird dagegen kaum eingesetzt.
- Die Wahl des Ausschnitts bestimmt sich nach dem Attraktionsgrad der jeweiligen Details, nicht aber nach seiner Bedeutung für die Gesamtkomposition.
- Der Ausschnitt ist fast immer mit naher oder ganz naher Kamera-Einstellung gekoppelt, so daß der größere Überblick über die Bildfläche verwehrt wird.
- In der Reduzierung auf einzelne extrem knappe und so zugleich extrem vergrößerte Ausschnitte wird das Kunstwerk für den Filmbetrachter in seiner Gesamtheit nicht mehr erkennbar und erfahrbar: der Zusammenhang, in dem einzelne Details stehen, bleibt unbekannt; der Rezipient nimmt in einem ihm fremden Feld wahr.
- Der Ausschnitt aus einem unbekannten Zusammenhang kann sich leichter als ohnehin jeder Ausschnitt verselbständigen und selbst zum Bild werden.

"Das Filmbild ist phänomenal an seinen Ausschnitt gebunden" (17); der Film - unabhängig von der jeweiligen Gattung - kann die Entscheidung, einen Ausschnitt auszuwählen, nicht umgehen. Der Eindruck des Ausschnitthaften steigert sich, je näher die Kamera an das abzubildende Objekt herangeht; die Totale, die eine Szene erfaßt, wird aufgrund der verschiedenen Elemente innerhalb der Szene sehr viel weniger begrenzt wirken als die extrem nahe, mikroskopische Einstellung an einem Objekt. Man denke an Bilderrätsel, in denen extrem kleine Ausschnitte mit extremer Kameranähe das Erkennen des fotografieren Objekts erschweren.

Das Filmbild ist immer "Ausschnitt aus der unbegrenzten Realitätserscheinung. Zwar erfaßt auch das Auge immer nur einen Teil der Umwelt, aber die verschwimmenden Randzonen unseres Blickfeldes werden nicht als

Grenzlinie empfunden ..." (18). Was die Kamera also auch erfaßt, es stellt sich als ein 'herausgeschnittenes' Bild einer u n b e g r e n z t e n Wirklichkeit dar.

Nun können diese Überlegungen nicht bedingungslos auf das verfilmte zweidimensionale Kunstwerk und dessen Bildfläche übertragen werden. Im Gegensatz zur unbegrenzten Realität stellt das Gemälde oder die Grafik eine in sich abgeschlossene, durch den Bildrahmen bzw. das Bildformat fest begrenzte Realität dar, eine Bildwelt, die nach keiner weiteren Bezugnahme über den Rahmen hinaus verlangt (19). Wenn wir im folgenden vom Ausschnitt sprechen, verstehen wir darunter den fest begrenzten Ausschnitt aus einem selbst schon fest begrenzten Bildganzen.

Was leistet der Ausschnitt am Gemälde oder der Grafik? Welche Funktion kann er erfüllen?

Sieht man die Literaturhinweise zu dieser Fragestellung durch, so stößt man häufig auf die 'intensivierende Wirkung', die dem Ausschnitt am Kunstwerk zugesprochen wird. Ohne Frage verleiht der Ausschnitt, der ein Bildteil umschließt, eine optische Aufwertung; er kann auf Details innerhalb der Bildfläche hinweisen, die der Betrachter des Bildes im Museum nicht ohne weiteres wahrnehmen würde oder die das menschliche Auge in dieser Form niemals wahrnehmen könnte. So können Details, die bei der biotischen Bildbetrachtung aufgrund anderer, dominierenderer Bildreize nicht bemerkt werden, von der Kamera hervorgeholt werden. Im Mikrobereich können Bildphänomene aufgezeigt werden, die unserer natürlichen Optik verschlossen bleiben. Die Kamera kann z.B. Oberflächenstrukturen, Pinselführung oder den grafischen Stil einer Radierung so aufzuzeigen, daß sie im Ausschnitt zum optischen Erlebnis werden. Aufgrund dieser akzentuierenden Eigenschaft vermag der Ausschnitt potentiell eine erläuternde, demonstrative Funktion am Bild einzunehmen.

Der Ausschnitt, nimmt man diesen Begriff wörtlich, schneidet aber andererseits immer ein Teil aus einem Ganzen aus; durch die Abgrenzung des Filmbildformats wird das Abgebildete aus einem größeren Zusammenhang, der gesamten Bildfläche, herausgelöst und inhaltlich wie formal isoliert. Der Ausschnitt strebt danach, sich zu verselbständigen, als a u t o n o m e s G a n z e s zu existieren. Das,was sich innerhalb des Filmbildrahmens zeigt, wird vom Betrachter als neues Bild mit eigener Gesetzmäßigkeit und eigener Ästhetik gedeutet. Diese Verselbständigungstendenz wird entscheidend von der an den Filmbildrahmen stoßenden Dunkelheit während der Filmvorführung mitbestimmt. Auch in der p e r m a n e n t e n W i e d e r h o l u n g nur ausschnitthafter Informationen über ein Kunstwerk (z.B. im Fernsehen) nimmt der Ausschnitt im Bewußtsein des Zuschauers den Platz des Gesamtbildes ein. Die Gewöhnung an und die Abhängigkeit vom Ausschnitt läßt die Frage nach der Gesamtkomposition verstummen.

Dagegen ist zu halten, daß in filmtheoretischen Untersuchungen immer wieder darauf hingewiesen wird, daß sich jedes fest begrenzte Bild über seine Ränder fortsetzt, s o f e r n d i e U m g e b u n g , a u s d e m d a s D e t a i l h e r a u s g e l ö s t w o r d e n i s t , b e k a n n t ist. Dadek führt aus, daß "das Fotobild zwar an seinen Rändern ab(bricht), es konzentriert unsere Aufmerksamkeit auf den durch den Rahmen gesetzten Bildinhalt, aber das optisch Weggelassene bleibt, obwohl nicht sichtbar, dennoch imaginär anwesend und wird so für Bildausdruck und Bildwirkung mitbestimmend" (20).

Diese über den Filmbildrahmen hinausgehende Wirkung tritt dann besonders deutlich ein, wenn der größere Zusammenhang durch verschiedene Einstellungsgrößen hergestellt wird. Dadek nennt hier als effizienteste Einstellungsfolge die klassische Bildkadenz Totale - Halbtotale - Nah-Totale. Peters sagt: "... die Bedeutung einer Großaufnahme (wird) dann am besten erfaßt, wenn diese mit einer Totalen desselben Objekts konfrontiert wird" (21). Das 'Mehr', das von einem

weiteren zu einem engeren Ausschnitt im Gedächtnis haften bleibt, wird vom Bettachter an den engeren Bildausschnitt 'angefügt' - er sieht mehr als der Ausschnitt zeigt. Er bewahrt eine Erinnerung an die vorangegangenen (Bildfragmente)" (22).

Hieraus ergibt sich für die filmische Darstellung eines Kunstwerkes die m.E. unverzichtbare Forderung, daß der größere Zusammenhang, also die Totale der Bildfläche, stets mit einer Detaileinstellung verknüpft sein muß. Der Ausschnitt muß im Bildkontext eingebettet bleiben. Der Betrachter kann nur dann vom Ausschnitt auf das Ganze zurückschließen, wenn dieses ihm - zumindest latent - vertraut ist. Die Frage einer Reihenfolge der Einzelinformationen und Einstellungen soll im Zusammenhang mit der Montage genauer untersucht werden (s. 2.5).

Hier soll noch einmal kurz auf den bereits (unter 2.2) angesprochenen Gewöhnungsprozeß beim Filmbetrachter eingegangen werden; es wurde schon betont, daß der Ausschnitt ein vertrautes Ausdrucksmittel der 'Filmsprache' ist. Es kann darüber hinaus sogar vermutet werden, daß die Gewöhnung an eine ausschnitthafte Darstellung und Rezeption auch auf andere Erfahrungsbereiche übergegangen ist; so ist zu registrieren, daß Schüler bei eigener bildnerischer Arbeit mit einer sehr viel größeren Selbstverständlichkeit als früher Gegenstände ausschnitthaft und zugleich vergrößert in das Bildformat setzen; das Problem des Randanschnitts scheint Heranwachsenden immer geringere Schwierigkeiten zu bereiten.

Es wäre m.E. aber kritisch nach den Ursachen und Auswirkungen dieses Phänomens zu fragen. Die Annahme, daß die Massenmedien, vor allem Fernsehen, Film, Illustrierte und Comics, eine nur ausschnitthafte Erfahrung bestimmter Wirklichkeitsbereiche fördern, dürfte nicht zu abwegig sein. Hier wäre Anlaß gegeben, der Frage nach möglichen Auswirkungen dieser Verkürzung auf Wahrnehmungs- und Denkkategorien genauer nachzugehen. So kann durchaus vermutet werden, daß bei der Wahrnehmung einer ausschnitthaften Information immer

seltener die Frage nach dem (nicht gezeigten) Kontext auftritt.

Stellt sich die Frage nach der Wirkung des Ausschnitts, muß zugleich gefragt werden, welche Wirkung die durch die Bildprojektion hervorgerufene Vergrößerung (beim Film) bzw. Verkleinerung (beim Fernsehen) besitzt. Diese Frage betrifft sowohl den Ausschnitt als auch die ganze Bildfläche.

Was bewirkt eine in ihren Dimensionen vergrößerte oder verkleinerte Reproduktion? Holzinger schreibt 1962: "Die echten Ausmaße des Originals sind ein wesentliches künstlerisches Element, jeder Vergrößerung oder Verkleinerung ist vom Übel ... Ein Spitzweg, eine kleine Elfenbeinschnitzerei, ein kleiner Altdorfer müßten, um künstlerisch wahr zu wirken , auch in der Reproduktion klein bleiben" (23).

Holzinger hat zweifellos recht, wenn er der Vergrößerung bzw. Verkleinerung eines künstlerischen Objekts durch ein technisches Medium (Foto, Dia, Film) eine veränderte Wirkung zuschreibt. Eine Miniatur, auf der Leinwand zum Monument erhoben, tritt zum Betrachter in eine völlig andere Beziehung: Relation und Proportion rufen ganz neue Wirkungen hervor. Der Betrachter hat hier eine "Kunst der Fiktion" (24) vor sich.

Dagegen ist aber zu halten, daß zumindest seit der Erfindung der technischen Reproduktionsmedien die Vergrößerung und Verkleinerung nicht nur von Kunstwerken, sondern aller Erscheinungen und Objekte überhaupt zum Selbstverständnis der optischen Kultur gehört. Es kann uns heute nicht mehr erstaunen, wir registrieren es nicht einmal mehr, wenn auf dem Fernsehschirm Menschen, Architektur oder Landschaft in Miniaturgröße erscheinen oder wenn ein Ring in zig-facher Vergrößerung präsentiert wird. Allenfalls kleine Kinder, denen die reproduzierte Realität noch fremd ist, deuten die dort agierenden Figuren als Zwerge oder Kinder.

Insofern scheint mir die negative Einschätzung der Reproduktion, die in ihren Ausmaßen vom Original eines Kunstwerks abweicht, nicht mehr gerechtfertigt. Der Versuch, ein verfilmtes Kunstwerk ausschließlich an seiner originalen Darstellungsform zu messen, dürfte im Zeitalter der technischen Reproduktionsmedien kaum eine Chance haben. Es gilt festzuhalten, daß die technischen Medien im optischen Erfahrungsbereich eine Dominanz einnehmen, deren Existenz nicht ignoriert werden kann.

Sicherlich problematischer muß die Wirkung stark vergrößerter A u s s c h n i t t e aus Malerei und Grafik eingeschätzt werden. Innerhalb einer Bildfläche stellt der Künstler eine Wert- und Rangordnung auf. Vereinfacht kann gesagt werden, daß in einem Bild dominierende und weniger dominierende Elemente auftreten. Ein von der Kamera erfaßtes Detail stellt sich aber zunächst einmal gleichwertig (optisch und wertmäßig) neben das Gesamtbild. Ein in der hierarchischen Form- und Wertordnung eines Bildes nebensächliches Detail rückt im Filmausschnitt gleichrangig neben objektiv dominierende Bildelemente. Die mikroskopisch nahe und zugleich übergroße Präsentation etwa eines fürdie Gesamtkomposition weniger bedeutsamen Elements kann, wenn keine Kenntnis über den tatsächlichen Stellenwert des Elements besteht, die Bildordnung verzerren oder aufheben.
H. Cürlis beurteilt dagegen die Möglichkeit der Vergrößerung von Details uneingeschränkt positiv. "Die Vergrößerungen, welche der Film zuläßt, gestatten es, Einzelheiten, die verborgen oder zu klein sind, so nahe und groß heranzubringen, daß sie eigentlich erst dadurch eine optische Existenz gewinnen" (25).

Diese Aussage ist insofern irreführend, als sie glauben machen will, der Künstler stelle bestimmte Details aus Mangel an Möglichkeiten zu klein dar; sie suggeriert, daß er sie nicht größer und sichtbarer präsentieren könne. Man muß aber davon ausgehen, daß die Größe und Bedeutung einzelner Details vom Künstler absichtlich so und nicht anders gewählt worden ist. Die nachträgliche Überbetonung ist dem Filmmedium zwar besonders

eindrucksvoll möglich, von der vorgegebenen Bildordnung her ist sie aber durchaus problematisch.

Gerade diese Überbetonung von Details, die den Zuschauer faszinieren sollten (weil sie in der Vergrößerung attraktiv sind), ist jahrzehntelanges Merkmal des 'Kunstfilms' gewesen und geblieben. Dabei galt den Filmherstellern früher die Vergrößerung ganz offensichtlich als Beleg für künstlerische Größe; "der Grad der Vergrößerung wird zum Kriterium der Qualität" (26). Hier spielte zweifellos der Wunsch, die technischen Möglichkeiten des Films zur Schau zu stellen, eine große Rolle; die Frage nach der Struktur des Filmgegenstands blieb dabei unbeachtet.

Inwieweit vermag die Wahrnehmungspsychologie zum Problem des Ausschnitts am Kunstwerk Aussagen zu liefern? "Die Gestaltspsychologie weist nach, daß es ... Einzelempfindungen nicht gibt, sondern vielmehr eine gleichzeitige, ganzheitliche Form der Wahrnehmung, deren Eigenart unlösbar mit der Übersummativität (Ehrenfels) der Eindrücke verbunden ist" (27). Das Ganze eines Wahrnehmungsobjekts besitzt Eigenschaften, die die einzelnen Teile des Objekts nicht aufweisen - erst innerhalb des Ganzen erhalten diese ihre Bedeutung. "In dem Aufbau einer Gestalt bestimmen das Ganze und seine Glieder sich wechselseitig, wobei die Gesamtqualität phänomenal über die Qualitäten der Glieder dominiert" (28).

Dieses wahrnehmungspsychologische Phänomen dürfte für die Einschätzung eines Ausschnitts aus einer noch unbekannten Bildfläche Konsequenzen haben: wenn ein Gemälde oder eine Grafik stets als Ganzes wahrgenommen werden, wenn das Auge nach der innerhalb der Bildfläche vorhandenen gesetzmäßigen Ordnung sucht (z.B. Dominanz bestimmter Formen und Farben, Beziehungen oder Bildelemente untereinander, Bedeutungsgehalt einzelner Elemente), so kann eine O r i e n t i e r u n g n a c h d e n G e s t a l t g e s e t z e n (29) und eine E r f a h r u n g d e r G e s t a l t q u a l i t ä t e n eines Bildes nur in der Wahrnehmung des Ganzen vollzogen werden. Der Ausschnitt, der Details

abbildet, kann niemals repräsentativ für die gesamte Bildstruktur stehen.

Um Mißverständnissen vorzubeugen: eine ganzheitliche Betrachtungsweise bedeutet nicht, daß das menschliche Auge alles am Bild gleichwertig und gleichzeitig wahrnehmen würde; Wahrnehmung geschieht immer selektiv. Das Auge stellt innerhalb des Ganzen ein hierarchisches Ordnungsgefüge auf, dem sich die einzelnen Bildelemente unterordnen. Die Forderung an den Film, stets die Bildtotale zu zeigen, ist unter wahrnehmungspsychologischem Aspekt unverzichtbar. "Was ... in der Wahrnehmung nicht vorhanden war, kann es auch nicht in der zugehörigen Gedächtnisspur sein" (30). Wer die Gesamtordnung eines Bildes nicht kennt, kann auch die Bedeutung eines gezeigten Ausschnitts für das Ganze nicht einschätzen. Soll der Ausschnitt nicht zum autonomen Bild werden, wird die gesamte Bildfläche in der Regel z u v o r aufzuzeigen sein.

Mit dieser Forderung dürfte aber das Problem der Verselbständigung eines Ausschnitts bzw. seiner Rückführung in den größeren Zusammenhang nicht grundsätzlich gelöst sein. Vielmehr wird nach der Struktur des einzelnen Bildes zu fragen sein, nach seinen Bildelementen, seinem Aufbau, der Komplexität und Differenziertheit der Darstellung. Um entscheiden zu können, ob ein Ausschnitt die Verbindung zum Ganzen bewahrt oder nicht, muß die Frage gestellt werden: Welchen Ausschnitt wählt die Kamera aus welchem Bild?

Daraufhin sollen einige Beispiele aus Malerei und Grafik befragt werden. Die ausgewählten Bilder sollen nach den Wahrnehmungsbedingungen, die sich in ihrer Rezeption ergeben, untersucht werden.

Bei der Wahrnehmung (eines Bildes) spielen (nach Daucher) zumindest 3 Bereiche eine wesentliche Rolle, die eng miteinander verknüpft sind: der e l e m e n t a r e B e r e i c h , der die Eigenschaft einer Gestalt u. a. nach Form, Größe, Position, Helligkeit, Farbigkeit etc. umschreibt, der s t r u k t u r a l e B e r e i c h , der den Bezug und die Ordnung der Teile innerhalb des

Ganzen betrifft und der s e m a n t i s c h e B e r e i c h , in dem nach der Bedeutung (Zuordnung innerhalb eines Bedeutungssystems) gefragt wird. Diese Aspekte liegen den Bildbeschreibungen zugrunde. Betrachten wir zunächst die Kreuzigung Massaccios aus dem Jahre 1425 (Neapel) (Abb. 1) (31). Das Bild ist streng symmetrisch geordnet; der gekreuzigte Christus stellt die senkrechte Bildmittelachse dar, der die beiden stehenden Figuren (Maria und Johannes) fast klappsymmetrisch zugeordnet sind. Die knieende Maria Magdalena wird kompositionell als Sockel des Kreuzes gedeutet. Die Figur Christi ist die dominierende Gestalt, auf die der Blick fällt und die im Bild eine hierarchische Ordnung schafft - das nicht so sehr wegen ihrer Größe, sondern wegen ihrer zentralen Stellung, ihrer Wendung zum Betrachter, der Erhöhung und der symmetrischen Form. Hinzu tritt der starke und hohe Symbolgehalt des gekreuzigten Christus. Die Wertbetonung dieses Symbols erfährt durch die erhöhte Position eine Steigerung. Das, was im Bild höher gelegen ist, erfährt nach Daucher stets einen Wertzuwachs. Die beiden stehenden Figuren und die Hockende am Fuße des Kreuzes ordnen sich (aufgrund ihrer Position außerhalb des Bildzentrums und ihrer Seiten- bzw. Rückansicht)der Hauptgestalt unter. Der gotische Bogen umschließt die strenge Ordnung für das Auge wohltuend. Die für unsere Wahrnehmung eindeutige und angenehme Komposition wird in ihrer Deutlichkeit noch verstärkt durch die Merkmale der einzelnen Gestalten: die Christusfigur weist neben der Symmetrie ein hohes Maß an Helligkeitskontrast auf und wölbt sich als plastische Form. Die beiden stehenden Figuren stellen sich in ihrer Geschlossenheit als prägnante Gestalten dar. Darüber hinaus weisen die Gestalten ein hohes Maß empirisch richtiger Daten (Metzger) auf (32); der Realitätsgrad der Darstellung ist relativ hoch (Proportionen, Plastizität); allenfalls die hockende Figur stellt sich als weniger naturgetreu dar. Die positive Reaktion auf dieses Bild wird durch die Farbigkeit verstärkt; der warme Goldton, das tiefe Blau und das dunkle Rot fügen sich mit dem Orange der hockenden Gestalt zu einer Farbharmonie zusammen. Vor dem hellen, einfarbigen Hintergrund heben sich die Figuren deutlich ab.

Wählen wir als Gegensatz ein Gemälde Severinis ('Hieroglyphe Dynamique du Bal Tabarin' 1912, New York) (Abb. 2). Die Komposition gestattet hier keine hierarchische Ordnung der Elemente; dem Auge bietet sich selbst bei mehrfachem Abtasten keine erkennbare Gliederung der Bildfläche an. Vielmehr registriert es eine sehr komplexe, eng verflochtene Anordnung unterschiedlichster Teile, deren Wahrnehmung und Einschätzung nicht ohne weiteres gelingen will. Dem Betrachter stellt sich zunächst eine überwältigende Informationsdichte dar; im Vergleich zu dem Gemälde Massaccios ist hier eine extrem hohe Anzahl unterschiedlichster Gestalten auf der Bildfläche zusammengedrängt. Aufgrund der optischen Überforderung versucht das Auge, eine Auswahl innerhalb des Ganzen zu treffen und die Informationsdichte zu reduzieren. Aber das Bestreben nach Vereinfachung wird durch eine Reihe störender Faktoren erschwert. Nur ein Teil der Bildelemente stellt sich als geschlossene Form dar; die meisten sind nur Gestaltfragmente, d.h. ihre Kontur endet abrupt oder sie werden von anderen Gestaltsbildungen überlagert und verdeckt. Einzelne Formen besitzen keine eindeutige Gestaltprägnanz (Bildmitte) und 'verschwimmen' an den Rändern; lediglich die als oberste Schicht gesetzten dunklen Formen und vor allem das Wort 'VALSE' stellen sich als eindeutige Formen dar. Hinzu tritt der ständige Wechsel zwischen organischen und kantigen Figuren, die sich durchdringen und überlagern. Auch der Hell-Dunkel-Kontrast und die Farbe vermögen keine klärende Ordnung im Bild zu schaffen, sondern verteilen sich mit unterschiedlichen Schwerpunkten auf der gesamten Bildfläche. Als besonders erschwerender Faktor muß der hohe Abstraktionsgrad der Darstellung angesehen werden. Das, was sich dem Auge darbietet, kann nicht (abgesehen von den Schriftelementen und den gegenständlichen Details in der oberen Bildzone) in ein vertrautes Bedeutungsschema eingestuft werden. Zwar stellen sich Assoziationen ein; eine nach dem uns zur Verfügung stehenden Bedeutungsrepertoire zuverlässige Einordnung der Bildaussage aber ist nicht möglich.

So bewirken die extrem hohe Informationsdichte, die fragmentarischen Formelemente, ihre Verflechtung und Überlagerung sowie die mangelhafte Identifikationsmöglichkeit der Bedeutung eine Überforderung unseres Wahrnehmungsapparats. Das Gemälde wird auch bei längerer Betrachtungsdauer nur mühsam eine zuverlässige Kenntnis der Gesamtkomposition ermöglichen. In allen drei Wahrnehmungsbereichen, im elementaren, im strukturalen und im semantischen, stößt der Rezipient auf Schwierigkeiten.

Welche Bedeutung können diese in der Erscheinung und Wahrnehmung so unterschiedlichen Beispiele für die Verfilmung und vor allen für die Verwendung des Ausschnitts haben? Es dürfte zunächst offensichtlich sein, daß der Betrachter die nach Gestaltprägnanz, Aufbau und Bedeutung einfache und eindeutige Komposition schneller erfaßt als eine formal, struktural und wertmäßig nur mühsam zu identifizierende Bildordnung. Bei gleicher Betrachtungszeit wird fraglos ein höherer B e h a l t e n s w e r t d e s G a n z e n an der Kreuzigung Massaccios erzielt als an Severinis Gemälde. Auch der in der Wahrnehmung weniger geübte Rezipient wird nach wenigen Sekunden die Bildaussage erfaßt haben (33). (Diese Frage wird bei der Untersuchung der Einstellungsdauer (2.4) noch näher zu erörtern sein). Besteht beim Rezipienten - wie in diesem Fall - ein Behaltenswert über das Ganze, wird ein darauffolgender Ausschnitt nach Position und Bedeutung innerhalb des Ganzen richtig (im Sinne der Bildordnung) beurteilt werden können. Zwar bilden auch hier die Ausschnitte (siehe Ausschnittfolge 1 A - 1 D) neue Bilder mit neuer Ordnung (statt der hierarchischen Ordnung mehrerer Figuren in der Gesamtdarstellung ist nur (z.B. Abb. 1.B) eine einzelne Hauptform sichtbar), die Kenntnis aber über die Ausschnittbegrenzung hinweg ermöglicht eine Orientierung, verhindert eine Isolierung vom Kontext.

Hinzu kommt, daß sich ja auch die im Ausschnitt sichtbaren Formen trotz ihrer Abtrennung weiterhin als klar umrissene, nach wie vor prägnante Gestalten darstellen; in ihrer Loslösung vom Ganzen rufen sie keine Fragen hervor - ihre Aussage bleibt deutlich (Abb. 1 A - 1 C).

Das gilt allerdings nur in halbnaher oder naher Einstellung. Geht die Kamera an die Details so dicht heran, daß diese keine erkennbare Form mehr aufweisen und sich in reine Farbmaterie aufzulösen scheinen, wird der Ausschnitt zum fremden, nicht mehr zum Gemälde gehörenden Wahrnehmungsfeld. Aber auch schon eine Ausschnittwahl, die ursprünglich geschlossene und eindeutige Gestalten nur noch anschneidet (Abb. 1 D), schafft ein völlig neues Ordnungsgefüge, das mit der Gesamtkomposition nicht mehr so zwingend in Beziehung zu stehen scheint wie die drei anderen Ausschnitte; die angeschnittenen Formen drängen zur Autonomie. Der Rückschluß auf das Ganze - so kann gefolgert werden - wird auch bei Kenntnis der Bildtotalen nur dann gelingen, wenn der nachfolgende Ausschnitt keine erneuten Wahrnehmungsprobleme (etwa durch mikroskopische Einstellungsnähe oder durch 'Zerschneiden' bestimmter Details) hervorruft. Details, die auch im Ausschnitt noch eine prägnante, geschlossene Gestalt aufweisen und in mittlerer Einstellungsentfernung erfaßt werden, dürften am geeignetsten sein, die Verbindung zum (bekannten) Gesamtbild für den Filmrezipienten bestehen zu lassen.

Wenn festgestellt wurde, daß über das Gemälde Severinis (Abb. 2) auch in der Totalen kaum oder nur teilweise ein Behaltenswert der Gesamtdarstellung erzielt werden kann, so wird demzufolge ein wie auch immer gewählter Ausschnitt beim Rezipienten zur Orientierungslosigkeit führen; die fehlende Kenntnis des Kontexts verhindert eine Einschätzung von Position und Bedeutung des Ausschnitts; er tendiert zur Verselbständigung. (Eine Ausnahme stellt der Ausschnitt in Abb. 2 B dar; dieses auffälligste, weil von der Gesamtstruktur abweichendste Element kann im Ausschnitt wiedererkannt werden). Die Isolierungstendenz der Ausschnitte ist aber nicht nur durch den fehlenden Behaltenswert des Ganzen bedingt - die enge Verknüpfung, Überlagerung und Durchdringung der Einzelelemente läßt die Herauslösung einzelner Details gar nicht zu; stets werden mehrere Gestalten angeschnitten und zergliedert (Abb. 2 A, 2 C) und rufen ganz neue, gar nicht beabsichtigte Wirkungen hervor. Was sich in Abb. 1 D schon latent andeutete, verstärkt

sich hier: der Ausschnitt wird zum neuen Bild, das keine Beziehung mehr zum Ausgangsbild besitzt. Erschwerend tritt hinzu, daß die Gesamtdarstellung selbst schon ein hohes Maß an Abstraktion aufweist; der Ausschnitt aber verdoppelt die Abstraktion durch seine zwangsläufige Zerteilung des Formgefüges.

So läßt sich bisher zusammenfassend feststellen, daß die Isolierungstendenz an extrem komplexen, in der Wahrnehmung kaum oder gar nicht zu gliedernden Bildordnungen mit geringem Bedeutungszeichen am stärksten wirksam wird, daß sie dagegen an einfach gegliederten Bildordnungen mit prägnanten, geschlossenen Elementen, die darüberhinaus einen eindeutigen Bedeutungsgeahlt aufweisen, zurücktritt.

Zwischen den beiden hier ausgewählten Beispielen (und um sie herum) wären nun unzählig viele Bildordnungen mit unterschiedlichsten Gestaltsbedingungen anzusiedeln, in denen sich die hier aufgeführten Faktoren auf verschiedenartigste Weise überlagern können.

Innerhalb dieser breiten Skala dürften für den Film und seine Möglichkeit zum Ausschnitt besonders die Bilder von Interesse sein, die eine betont erzählerische, detailhafte Darstellung aufweisen. Als Untersuchungsobjekt soll ein Gemälde von Bosch ('Der Garten irdischer Freuden', Madrid) (Abb. 3) dienen.

Wenngleich die auf dem See schwimmende Kugel im oberen Bilddrittel aufgrund ihrer zentralen und erhöhten Position und ihrer prägnanten Form eine Wertbetonung erfährt, vermag sie doch nicht die übrigen Bildelemente unterzuordnen. Läßt sich das obere Bilddrittel noch in 5 Hauptformen unterteilen, so bietet sich das gesamte Bild als unüberschaubare Komposition dar, in der das Auge des Betrachters von Detail zu Detail springt, ohne über die Zuordnung der Einzelformen (Struktur) einen festen Behaltenswert zu erzielen; das wird auch bei längerer Betrachtungszeit nicht möglich.

Die einzelnen Details (Figuren und Figurengruppen) stellen sich zwar als eindeutige Gestalten dar (realitätsnah, ausreichender Helligkeitskontrast zum Hintergrund), ihre

Häufigkeit aber, zumal bei ständig wechselnder Größe, Richtung und Handlung) überfordert das Auge und verleitet es so zu einer punktuellen, selektiven Betrachtungsweise. Erschwerend tritt hinzu, daß alle Details gleichmäßig genau dargestellt sind, d.h. trotz sich verringender Größe den gleichen Deutlichkeitsgrad behalten. Die annähernd gleiche Farbigkeit der Figuren wirkt sich überdies nicht vereinfachend für die Wahrnehmung aus.

Bedeutsam für die sprunghafte, detailhafte Betrachtung ist daneben die inhaltliche Aussage der Darstellung. Die einzelnen dargestellten Gesten, Szenen und Situationen besitzen einen hohen Aufforderungscharakter: fast jede Figur bzw. Figurengruppe ist mit anderen Inhalten und Bedeutungen zu identifizieren; teilweise allerdings wird die Identifikation durch den anklingenden Symbolcharakter der Darstellung erschwert. Es kann gesagt werden, daß auch im semantischen Bereich die Einschätzung des Ganzen als Bedeutungseinheit äußerst schwierig ist. Es wäre aber falsch, daraus zu folgern, daß diese Bedingungen zu einer Abwehrreaktion beim Betrachter führen würden. Im Gegenteil: mit Sicherheit wird er an diesem Bild ein Vielfaches länger verweilen als etwa an der Kreuzigung von Massaccio. Das erzählerische Element, das hier schon Anklänge an eine Bildergeschichte aufkommen läßt, motiviert trotz der hohen Informationsdichte zum Hinsehen. Insbesondere die aus heutiger Sicht surrealistisch anmutenden Motive rufen Interesse hervor. So kann festgestellt werden, daß die Betrachtung des Bosch-Gemäldes kaum zu einem festen Behaltenswert des Ganzen führt, daß aber die einzelnen Details eine besonders hohe Motivation hervorrufen.
Kommt in diesem Fall eine ausschnitthafte Darstellung des Gemäldes der selektiven, 'ausschnitthaften' Betrachtungsweise nicht entgegen?
Zunächst: das Gemälde fordert ohne Zweifel zur Herauslösung einzelner Details auf; diese bestimmen ja entscheidend die Aussage des Bildes. Erst die genaue Betrachtung der einzelnen Szenen läßt die Phantasie und Originalität der Darstellung erkennen. Der Ausschnitt wird dem Interesse des Betrachters nach genauerem Hinsehen entgegenkommen. Ferner weist eine große Anzahl von Details im

Gemälde sichtbare Isolierungstendenzen auf (Abb. 3 A, 3 C), so daß sich durch den Ausschnitt keine für die Wahrnehmung besonders verwirrende Zergliederung ergibt.

Dagegen wäre, gemäß unseren bisherigen Folgerungen, zu halten, daß der Ausschnitt nur dann eine sinnvolle Funktion einnehmen wird, wenn ein Behaltenswert des Ganzen, also der Stellung und des Stellenwerts der Details für die Gesamtkomposition erzielt worden ist. Die Untersuchung des Bildes nach den Wahrnehmungsbedingungen hat gezeigt, daß die Bedingungen im strukturalen und semantischen Bereich das Erfassen und Betrachten des Ganzen weitgehend erschweren. Es wird dem Betrachter somit nicht möglich sein, das einzelne Detail, wenn es unmittelbar nach der Totalen folgt, innerhalb der Gesamtordnung zu identifizieren.
Dieser Widerspruch zwischen dem Interesse am Detail und seiner Rückführung auf das Ganze dürfte bei der Verfilmung betont erzählerischer 'Handlungs'-Darstellungen stets als Hauptproblem bestehen. Unter dem Aspekt der Vermittlung des Ganzen muß der Ausschnitt auch an erzählerischen Darstellungen als problematisch betrachtet werden; andererseits verlangen diese Bilder geradezu nach der genauen Studie einzelner Motive und Szenen; erst in der bewußt selektiven Betrachtung motivieren sie zur Auseinandersetzung. Hier müßten die anderen Eigenschaften und Möglichkeiten des Films, vor allem die Zu- und Rückfahrt der Kamera auf das Detail zu bzw. von ihm weg, bedacht werden (s. 2.6).

Parallel zu den hier gewählten Beispielen der Malerei sollen zum Vergleich auch Beispiele aus der Grafik betrachtet werden. Dabei kann vermutet werden, daß sich in Hinblick auf die Ausschnittverwendung keine signifikanten Unterschiede zwischen Malerei und Grafik ergeben, da für die Wahrnehmung einer Bildordnung bestimmte Gestaltbedingungen erfüllt sein müssen, unabhängig von der Technik, in der das Bild entstanden ist. Zwar gilt verallgemeinernd, daß in der Grafik die Linie das dominierende Element ist, während der Malerei die Fläche zuzuordnen ist; für das Erfassen des Ganzen

lassen sich daraus aber keine spezifischen Unterschiede bestimmen. Auch der - verallgemeinert gesagt - Mangel an Farbe in der Grafik wird in dem Verhältnis vom Bildganzen zum Ausschnitt keine erkennbare Rolle spielen. Diese Annahmen sollen zunächst an Dürers Kupferstich 'Adam und Eva' (1504) (Abb. 4) untersucht werden:

In symmetrischer Anordnung zu dem als senkrechte Mittelachse erscheinenden Baumstamm stehen die beiden Figuren. Sie sind die für die hierarchische Bildordnung dominierenden Elemente; alle anderen Gestalten ordnen sich den beiden Hauptformen unter. Die am Bildrand liegende Katze, das Blattwerk über Eva, Vogel, Schlange und Hirsch sind Attribute. Die beiden dominierenden Figuren stellen sich in ihrer Geschlossenheit, in ihrem Helligkeitskontrast zum Hintergrund und in der Modellierung von Licht und Schatten als prägnante Gestalten dar; der Realitätsgrad der Darstellung fördert eine rasche Wahrnehmung. Im Gegensatz zu Massaccios Kreuzigung stellt sich hier der Hintergrund allerdings detaillierter und unruhiger dar. Dennoch fügt sich, wenn auch etwas mühsamer als in Abb.1, das Ganze zu einer deutlich gegliederten Einheit zusammen. Es kann gefolgert werden, daß trotz des differenzierten grafischen Stils noch eine relativ rasche Orientierung und Kenntnis des Ganzen erzielt werden kann. Ein Ausschnitt (s. 4 A - 4 D) wird diesen Bezug zum Gesamtbild bewahren.

Als gegensätzliches Beispiel mag die Zeichnung von Dado (Tuschezeichnung, 1963) (Abb. 5) dienen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, ist unser Auge nicht in der Lage, einzelne Gestalten voneinander zu trennen. Weder von der Geschlossenheit noch vom Helligkeitskontrast her bieten sich eindeutige, prägnante Gestalten an.

(Hiervon auszunehmen ist die Figur in der linken oberen Ecke sowie der Bildvordergrund, in dem sich bestimmte Gestalten vom hellen Hintergrund als geschlossene Formen abheben). Das Bild wird von einem gleichtönigen Hell-Dunkel-Wechsel überzogen, in dem das Auge vergeblich nach Fixpunkten sucht. Umso deutlicher stellen sich daher, gewissermaßen als wohltuende Abwechslung, die

schon angedeuteten Ausnahmen dar, voran die links oben herausragende Figur. Sie sowie die tierkörperhaften Teile in der linken unteren Bildpartie nehmen eindeutige Gestaltprägnanz an (umschlossene Form, Hell-Dunkel-Kontrast) und dürften die einzigen Bildelemente sein, über die ein Behaltenswert erzielt werden kann. Entscheidenden Anteil hat daran ihr relativ hoher Realitätsgrad: sie sind in ihrer Bedeutung als Mensch und Tier zu identifizieren, wohingegen die übrige Darstellung nur mühsam Assoziationen an eine figürliche Darstellung hervorruft. Sieht man von den wenigen Fixpunkten ab, stellt sich insgesamt eine in ihrer Gesamtheit kaum zu ordnende und im Gedächtnis zu bewahrende Komposition dar.
Die hohe Informationsdichte, in der sich kaum gleiche Teile einander zuordnen lassen, die mangelnde strukturale Ordnung und der fehlende Bedeutungsgehalt lassen die Zeichnung zum insgesamt extrem komplizierten Wahrnehmungsobjekt werden. Während der zuerst gewählte Ausschnitt (Abb. 5 A) mit Sicherheit richtig in seine Bildposition zurückgeführt werden kann, kann vermutet werden, daß die beiden Ausschnitte (5 B und 5 D) keine Einschätzung über Position und Stellenwert innerhalb der Gesamtkomposition zulassen. Der Ausschnitt vermag hier kein erkennbares, sich abgrenzendes Detail, sondern allenfalls ein Stück aus der Zeichnung im Sinne einer ' B i l d p r o b e ' zu liefern: es werden dabei - hier in noch stärkerem Maße als in Abb 2 - Formen und Linien angeschnitten und zerstört, wo auch immer die Kamera den Ausschnitt festlegt. Die Ausschnittdarstellungen sind nicht geeignet, den Bezug zum Ganzen zu bewahren.

Aus den bisherigen Überlegungen und Untersuchungen läßt sich aber keine unverrückbare Folgerung zum Einsatz des Ausschnitts ziehen, da wir bisher davon ausgegangen sind, daß der Ausschnitt a l l e i n bei der Filmrezeption wirksam wird. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß eine Filmaussage erst im Kontext aller daran beteiligten Elemente ihre Wirkung hervorruft.

Anhand der aufgeführten Bildbeispiele sollte verdeutlicht werden, daß bei unterschiedlichen Gestaltbedingungen einer Bildkomposition die Rückführung eines Ausschnitts

auf das ganze Bild unterschiedliche Schwierigkeitsgrade erhält. Die Verwendung eines Ausschnitts wird sich - unter dem Aspekt der Information über das gesamte Bild - an den jeweiligen Wahrnehmungsfaktoren eines Bildes orientieren müssen.

Diese Überlegungen haben bisher einen, m.E. den wesentlichsten Problemkreis berührt.
Nun besitzt der Ausschnitt ohne Frage eine Reihe anderer wichtiger Funktionen für das Kunstwerk, bei denen die Rückführung des Details auf das Ganze von geringerer Bedeutung ist. Das Erkennen von Zusammenhängen und Wechselbeziehungen am Bild ist ja nicht allein an der Bildordnung und dem Stellenwert einzelner Elemente zu leisten. Wie sich die Gesamt- und Einzelwirkung eines Bildes darstellt, hängt zugleich von der malerischen oder grafischen Behandlung ab, vom Farbauftrag, der Farbzusammensetzung und -differenzierung, von der Führung einer gezeichneten Linie, der Schraffur oder der Hell-Dunkel-Modellierung. Darauf hinzuweisen und den Zusammenahng zur Gesamtwirkung aufzuzeigen, wird ein wichtiger Bestandteil jeder Bildanalyse sein. So spielen etwa die Oberflächenstruktur eines tachistischen Gemäldes, der Farbauftrag und die Farbmischung eines impressionistischen Bildes oder die Darstellung des Hell-Dunkel in einer Radierung Rembrandts (s. Filmanalyse 1) eine wesentliche Rolle für das Verständnis des Ganzen.

Hier kann der Ausschnitt eine demonstrative, akzentuierende Funktion erhalten. Er vermag in die nahen und ganz nahen Bereiche der Bildfläche vorzudringen und so in besonderem Maße die Aufmerksamkeit auf malerische und grafische Behandlung und Technik zu lenken; diese Ausschnitte können sowohl Informations- als auch Erlebnischarakter besitzen (s. Filmanalyse 2). Entscheidend für die a n a l y t i s c h e F u n k t i o n solcher Einstellungen dürften zumindest 2 Faktoren sein: innerhalb der Reihenfolge der Einzelinformationen über ein Bild müßte ein Ausschnitt mit Mikro-Einstellung so eingefügt werden, daß er 'verstanden' wird; das unvermittelte 'Heranspringen' der Kamera bis in den Mikro-Bereich der Bildfläche besitzt eher Überraschungs- denn

Demonstrationscharakter. Erst nach Kenntnis des Ganzen und nach Betonung von Details in mittlerer Einstellungsnähe dürfte die extrem nahe Einstellung verständlich werden. Das schrittweise Herangehen (von der Totalen über mittlere Einstellungen bis zur ganz nahen) wird am ehesten einer Strukturierung der Bildbetrachtung entgegenkommen (s. 2.5).

Ferner wird dem klärenden, erläuternden Kommentar in den extrem nahen Einstellungen eine besondere Funktion zukommen. Es wurde festgestellt, daß der Ausschnitt gerade in der extremen Einstellungsnähe einen besonders hohen Abstraktionsgrad besitzt, da hier der Ausschnittrahmen zwangsläufig geschlossene Formen zerteilt und auflöst (s. vor allem Abb. 2 A, 2 C, 5 B, 5 C, 5 D). Die mikroskopische Vergrößerung eines Bildteils ohne verbale Erläuterung läuft stets Gefahr, zum autonomen Bild und darüber hinaus zum Bilderrätsel zu werden (s. Filmanalyse 1 und 2).

Zumindest andeutungsweise soll in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, daß die extrem nahe Einstellung, d.h. die den Mikrobereich erforschende und analysierende Kamera für die kunsthistorische Forschung (z.B. für den Bereich der Kunstrestaurierung) von Bedeutung ist und bleiben wird (34).

Zusammenfassend kann festgestellt werden:

- Der Ausschnitt aus einer Bildfläche (Malerei und Grafik) besitzt latent immer die Tendenz zur Verselbständigung und somit zur Verzerrung der im Bild (formal und inhaltlich) vorhandenen Wertordnung.
- Diese Tendenz verstärkt sich für den Rezipienten an extrem komplexen Bildordnungen (im elementaren, strukturalen und semantischen Wahrnehmungsbereich); der fehlende Behaltenswert über die Gesamtkomposition verhindert eine Rückführung des Ausschnitts auf das Ganze.
- An einfachen, leicht zu identifizierenden Bildkompositionen ruft der Ausschnitt (mittlerer Einstellungsnähe) aufgrund des erzielten Behaltenswerts des Ganzen keine oder nur geringe Verständigungsprobleme hervor; das Detail kann auf den Bildkontext zurückgeführt

- In der permanenten Wiederholung nur ausschnitthafter Informationen nimmt der Ausschnitt den Charakter eines selbständigen, neuen Bildes an.
- Mit zunehmender Einstellungsnähe gewinnt der Ausschnitt an Autonomie.

2.4 Die Einstellungsdauer

Kritik:

- Die Einstellung am künstlerischen Objekt stellt sich im 'Kunstfilm' in der Regel kurz und flüchtig dar.
- Die Einstellungsdauer bestimmt sich vom vermeintlichen Zwang zur raschen optischen Abwechslung, nicht vom jeweiligen Filmgegenstand her: die Kamera erfaßt leicht wahrzunehmende Bildkompositionen (und deren Ausschnitte) ebenso lange wie nur schwer zu identifizierende Ordnungen; Bildaussagen mit starkem Aufforderungscharakter bleiben nicht länger stehen als bereits vertraute Bildmuster.
- Damit wird nicht nur eine zuverlässige Information über das Abgebildete verhindert, sondern auch eine bewußte Betrachtungsweise, bei der die abgebildeten künstlerischen Phänomene entdeckt und erkannt werden können.
- Die flüchtige Darstellung künstlerischer Objekte läuft überdies einer erlebnisbetonten Wahrnehmung ästhetischer Bildqualitäten zuwider.

Der Frage nach der Einstellungsdauer am künstlerischen Objekt kommt unter mehreren Aspekten eine Bedeutung zu; es wäre zunächst danach zu fragen, welche Sehgewohnheiten sich in Hinblick auf die Betrachtungslänge einer filmischen Information herausgebildet haben und wer diese Sehgewohnheiten bestimmt und prägt. Welchen Anteil haben z.B. die Massenmedien Fernsehen und Film in ihrem Trend zur Schnellinformation? Zu fragen wäre weiter, inwieweit das Filmmedium unter dem Zwang steht, eine flüchtige Bildsprache zu sprechen. Lassen sich Aussagen über die Einstellungsdauer vom einzelnen Kunstwerk her bestimmen?

Hans Daucher schreibt: "Ein merkwürdiges Phänomen stellt in unserer Zeit die Wertschätzung der Geschwindigkeit dar, ... Der modernde Mensch empfindet es ... als eine Überwindung der Zeit, wenn er die Geschwindigkeit einer Bewegung steigert. So erlangt die Geschwindigkeit einen ungeheuren Wertzuwachs." (35).

Zwar bezieht Daucher seine Aussage hauptsächlich auf die Geschwindigkeit von Fahrzeugen, mir scheint aber die hier beobachtete Wertschätzung der Geschwindigkeit auch auf den gesamten visuellen Erlebnisbereich übergeschlagen zu sein. Die schnelle Wahrnehmung z.B. einer auf Rot springenden Ampel, eines Stopschildes, eines von rechts nahenden Autos stellt an unser Wahrnehmungs- und Reaktionssystem hohe Anforderungen. Die Notwendigkeit schneller Reaktion auch im optischen Bereich ist hier eine lebenswichtige Notwendigkeit geworden. Auch die zunehmende Informationsdichte von Fakten und Nachrichten, die uns vor allem durch das Fernsehen präsentiert wird, hat die Medien veranlaßt, die Zeit für die Einzelinformation zusammenzudrängen, um ein 'Mehr' an Information zu erzielen, um uns, wenngleich nur zum Schein, 'informierter' zu machen. Unser Wahrnehmungsapparat hat sich dieser beschleunigten Bildsprache in gewisser Weise angepaßt und sie sogar akzeptiert. Wir empfinden die ruckartig und zu schnell ablaufenden Bewegungen in den frühen Slapstick-Filmen als stimulierend und angenehm. Wir wundern uns merkwürdigerweise gar nicht mehr, wenn uns ein Werbespot nur noch Bilder in Bruchteilen von Sekunden präsentiert, wenn eine Showsendung in Schnitt-Gegenschnitt-Verfahren nur noch aus verwirrender Reizvermittlung besteht - im Gegenteil: wir empfinden diese Verkürzung interessant und aufregend und qualifizieren die 'langsame' Filmdarstellung gern als 'langweilig' ab. So rufen Filme mit betont langen Einstellungen und passiver Kamera (z.B. 'Lenz' von George Moorse, 1970) heute eher Ablehnung als Interesse hervor; man bemängelt die fehlende Aktion (36).

Diese Beobachtung macht deutlich, daß Sehgewohnheiten und Rezeptionsformen bestimmten herausgebildeten Normen unterliegen, die gesellschafts- und zeitbedingt sind. Das betrifft nicht nur die Länge einer Einstellung, sondern auch die gesamte visuelle Präsentation durch die Medien (Kameraführung, Schnitt, Perspektive, etc.).

Die 'Sprache' der Medien prägt diese Normen durch tägliche Bestätigung. Schon das leichte Abweichen von der erwarteten (weil durch Konvention festgelegten) Klischeevorstellung führt zu Abwehrreaktionen. Die Vorerwartung an

Aktion und schnelle Folgen von Bildern im Film bzw. Fernsehen kann jeder an sich selbst beobachten: wenn nichts passiert, wenn die Kamera allzulang einen Gegenstand erfaßt, ohne daß etwas Neues hinzukommt, ist man leicht versucht, die Länge zur Langenweile zu erklären.

Nun wäre dieses Phänomen noch hinzunehmen, wenn es nicht die Unfähigkeit zur Folge hätte, einen Gegenstand längere Zeit visuell zu erforschen.

Das mangelhafte Angebot passiver, verharrender Kameraeinstellungen führt zu dem Wunsch nach permanenter Abwechslung und immer neuen optischen Reizen.

Für unsere Überlegungen zur filmischen Präsentation von Kunstwerken haben diese Auswirkungen, die Wember als "verseuchte Sehbedürfnisse" (37) bezeichnet, nicht unerhebliche Konsequenzen: eine flüchtige Informationsfolge über ein Kunstwerk kann niemals zu einer Bewußtmachung und Problematisierung künstlerischer Phänomene führen; sie kann allenfalls als filmisches Experiment ihren Stellenwert haben (z.B. 'Guernica' von Alain Resnais, 1950). Die Kurzeinstellung der Kamera am Kunstwerk führt letztlich zu der verbreiteten Annahme, man habe schon mit einem kurzen Blick alles erfaßt und verstanden. Was sich aber zeitlich nicht verharrend darstellt, kann auch nicht erforscht und beurteilt werden - es bleibt vielmehr fremd.

Wird die Forderung nach längeren Bildeinstellungen erhoben, muß zugleich die Frage gestellt werden, wie lange denn ein Betrachter eine visuelle Information, genauer ein Gemälde, eine Grafik oder Ausschnitte daraus mit Interesse wahrnimmt.

Soll ein Film zur Betrachtung motivieren, kann er die Einstellungen nicht beliebig lange halten; er wird Grenzen berücksichtigen müssen, die sich sowohl vom Bild als auch vom Betrachter ergeben. Die Frage, wie lange eine Einstellung (gemeint ist hier die Einstellung der statischen Kamera bei konstanter Nähe zum Objekt)gehalten werden kann, hängt somit von unterschiedlichen Faktoren ab: zunächst kann angenommen werden, daß es entscheidend vom jeweiligen Bild und dessen Aussagekraft und Aufforderungscharakter abhängt, in welchem Maße eine Bildaussage zur Betrachtung motiviert. Eine unsere Erwartun-

gen provozierende Darstellung wird ohne Frage generell ein größeres Interesse hervorrufen als die Darstellung eines bereits bekannten Themas. Ebenso kann der Filmkommentar (Inhalt, Vokabular, Satzbau, Bezug zum Bild) die visuelle Aussage interessanter bzw. uninteressanter erscheinen lassen und somit die Dauer der Betrachtung beeinflussen.

Auch der Grad der Differenziertheit und der Informationsanteile spielt eine wichtige Rolle für die Dauer der Betrachtung. Erzählerische, detailreiche Darstellungen rufen im allgemeinen ein eindeutig größeres Interesse hervor als einfache Kompositionen, die sich aus wenigen Elementen zusammensetzen. Es kann z.B. davon ausgegangen werden, "... daß wir mehr Zeit darauf verwenden, eine komplizierte Zeichnung als eine Karikatur aus drei Bleistiftstrichen 'kennenzulernen' oder eine Malerei von Hieronymus Bosch 'abzutasten' als ein Portrait von Philippe de Champaigne wahrzunehmen" (38).
Aus dieser gar nicht neuen Tatsache läßt sich eine erste Folgerung für den Film, der ein Kunstwerk total erfaßt, ableiten: Die Dauer einer Einstellung sollte sich nicht vom Filmmedium und dessen Möglichkeit zur Flüchtigkeit, sondern von den jeweiligen W a h r n e h m u n g s - u n d M o t i v a t i o n s b e d i n g u n g e n ergeben, die am Bild wirksam werden.

Ein Haupteinwand gegen diese Folgerung dürfte vor allem von Seiten des Fernsehens kommen: psychologische Unternehmungen über die Wirkung des Fernsehbildes haben dort ergeben, daß der Einstellungsdauer - unabhängig vom Abbildungsgegenstand - feste Grenzen gesetzt sind. Früher habe man - nach K. Diekmann - Bilder sehr lange stehen lassen. Dabei habe sich gezeigt, daß nach zehn Sekunden den Betrachter am Bildschirm eine gewisse Unruhe erfasse. Wenn man nach zehn Sekunden nicht mit dem Bild 'arbeite', trete beim Zuschauer eine Ermüdung ein. (39). Diese Aussage wurde auf dem UNESCO-Seminar 'Fernsehen und Museum' auch auf die Verfilmung von Kunstobjekten bezogen.

Zunächst läßt sich dazu feststellen, daß eine derartige Kurzsprache unter dem Aspekt der Unterhaltung allenfalls noch begründet erscheinen mag, daß sie aber für die Darstellung eines unbekannten Objekts, das in der

filmischen Präsentation noch kennengelernt werden soll, gänzlich ungeeignet ist. Eine derart pauschale Forderung an die Einstellungsdauer ignoriert, daß es entscheidend vom Abbildungsgegenstand und dessen Aussage (formal-ästhetisch und inhaltlich) abhängt, wie lange eine Einstellung gehalten werden kann.

Es kann vermutet werden, daß der angegebene zeitliche Wert sich nicht aus informationspsychologischen Bedingungen bestimmt, sondern daß hier schon die Gewöhnung an eine beschleunigte Sehweise ihren Niederschlag findet.

Überprüfen wir, welche Bedeutung dem einzelnen Bild als Wahrnehmungsobjekt für die Dauer einer Einstellung zukommt.

Schon bei der Frage nach der Orientierung auf der Bildfläche und dem B e h a l t e n s w e r t des Ganzen stellen sich an verschiedenen Bildkompositionen ganz verschiedene Anforderungen an die Dauer einer Einstellung. Es bedarf keiner erneuten Begründung, daß das Gemälde Massaccios (Abb. 1) aufgrund der schon genannten Gestaltfaktoren und W hrnehmungsbedinungen einen raschen Behaltenswert des Ganzen ermöglicht, daß dagegen schon der Kupferstich Dürers (Abb. 4) eine längere Betrachtungsdauer erfordert, da sich der Hintergrund differenzierter und aufgegliederter darstellt: das Auge hat mehr abzutasten und zu ordnen, um im Gedächtnis eine Erinnerung zu bewahren. Die Betrachtung des Bosch-Gemäldes (Abb. 3) machte deutlich, daß mit zunehmendem Detailreichtum und geringer formaler Hierarchie das Erfassen des Ganzen ungleich schwieriger wird.
Diese Tatsache kann nicht erstaunen: das Auge hat mehr zu tun; es versucht, aus der Informationsmenge die für das Gesamtbild typischen Elemente auszuwählen. Dabei stellt sich ihm die Schwierigkeit entgegen, daß annähernd alle Elemente gleiche Wertigkeit besitzen. Diese Schwierigkeit steigert sich (zwangsläufig) dann, wenn die Darstellung keine inhaltliche Einschätzung zuläßt, wenn sie einen hohen Abstraktionsgrad besitzt - der Betrachter des Severini-Gemäldes (Abb. 2) benötigt deswegen für das Behalten der Darstellung eine längere Zeit als beim Bosch-Gemälde, weil zu den schon genannten Schwierigkeiten noch

die Unsicherheit im semantischen Bereich tritt. Mit der Frage "Was soll das darstellen?" erhöht sich die Schwierigkeit des Erfassens und Behaltens eines Bildes. Hierbei gilt es allerdings zu berücksichtigen, daß ein Bild, das man nicht versteht, möglicherweise auch schneller Desinteresse und Ablehnung hervorrufen wird: man kann davon ausgehen, daß das inhaltlich motivierende Gemälde von Bosch längere Zeit (sowohl im Original als auch im Filmbild) Interesse hervorruft als das abstrakte Bild von Severini - die Identifikation der Inhalte ist hier entscheidend.

Die nach unseren bisherigen Überlegungen als schwierige Wahrnehmungsobjekte umschriebenen Bildaussagen dürften auch hier wieder, (bei der Frage der Einstellungslänge) von besonderem Interesse sein. Dazu sagt Moles: "... das Eigentümliche des Kunstwerks (besteht) offenbar darin, daß sein Reichtum das Wahrnehmungsvermögen des Empfängers übersteigt ... Eine Sinfonie, ein Bildwerk, ein Film oder Trickfilm sind gegenüber dem Apperzeptionsvermögen des menschlichen Wesens Nachrichten von praktisch unbegrenztem Informationsreichtum. Der Mensch muß sich solche Werke wiederholt ansehen oder anhören, um ihre Originalität zu senken und einen wesentlichen Teil ihres Informationsgehaltes zu verarbeiten, auf jeden Fall, um die Information auf ein Maß zu reduzieren, das ihre Verarbeitung erlaubt." (40)

Das besagt eindeutig, daß vor allem die schwierig wahrzunehmenden Bildkompositionen mindestens in einer so langen G e s a m t z e i t erfaßt werden müssen, bis die Verarbeitung ihrer Informationen erfolgt ist.

Diese Aussage gilt auch für den Ausschnitt. Hier dürfte insbesondere der Ausschnitt in extrem naher Einstellung eine seinen Gestaltbedingungen entsprechende Einstellungslänge fordern; er besitzt, wie dargelegt wurde, einen besonders hohen Abstraktionsgrad, während sich in mittleren Nähen noch geschlossene Details ergeben können.

Die Forderung, die Einstellung so lange stehen zu lassen, bis ein zumindest annähernd umfassender Behaltenswert erzielt worden ist, stellt gewissermaßen eine Minimalforderung dar.

Um aber über den Behaltenswert hinaus bestimmte künstlerische und ästhetische Phänomene am Bild bewußt und erfahrbar zu machen, wird an bestimmten Einstellungen eine eindeutig längere Einstellungszeit erforderlich sein.

Die Einstellungslänge, die zu einem Behaltenswert führt, ist dabei die grundlegende V o r a u s s e t z u n g für alle weiteren Informationen.

Es wurde aber schon deutlich, daß Bilder mit extrem hoher Informationsdichte (z.B. Abb. 2, 3, 5) zu einer mangelhaften Erinnerung führen.

Welche Möglichkeiten bieten sich hier dem Filmmedium an? Zunächst gilt, entsprechend der Schwierigkeitsgrade unserer Bildbeispiele, die Forderung, die Totale an diesen Bildgattungen eindeutig länger stehen zu lassen als an kompositionell einfachen Bildern, um den Betrachter mit der gegebenen Bildsituation zu konfrontieren und um der Wahrnehmung die Möglichkeit zu einer gewissen Redundanz zu geben.
Es wäre aber widersinnig, zu einer überlangen, monotonen Einstellungsdauer aufzufordern, wenn ja auch dann aufgrund der visuellen Überforderung kein fester Behaltenswert erzielt werden kann. Die stets wachzuhaltende Motivation am Filmgegenstand wird derartige überlange Einstellungen auch von selbst verbieten.
Die äußerste Grenze müßte hier durch das Interesse des Rezipienten bestimmt werden; die Filminformation über ein Bild darf nicht motivationshemmend sein. Es kann daraus gefolgert werden, daß die Dauer einer Einstellung am Bild (Ganzes oder Ausschnitt) im allgemeinen zwischen dem Mindestwert, der schon zu einem Behaltenswert führt, und dem Höchstwert, der noch Interesse hervorzurufen vermag, liegen sollte.

Untersuchen wir die Frage des Interesses, der Motivation genauer. Wie lange kann eine Einstellung am (unbekannten) Bild stehen bleiben, ohne daß das Interesse an der Betrachtung erlischt, bzw. wann erlischt die Motivation zur Betrachtung eines Bildes? Auch hier werden sofort verschiedene Faktoren in die Überlegungen einzubeziehen sein: Motivation ist ja keine Eigenschaft eines Objekts, sondern entsteht erst in der Wahrnehmung dieses Objekts durch ein

Individuum und dessen Reaktion. Die psychische und soziale Situation des Betrachters (individuell und umweltbedingte Dispositionen) ist entscheidend zu berücksichtigen. Zugleich spielt der Aufforderungscharakter, der Grad der O r i g i n a l i t ä t (Alsleben) des Wahrnehmungsobjekts eine wichtige Rolle. So kann gesagt werden, daß die Motivation in den Wechselbeziehungen b e i d e r Faktoren (Aussage und Aufnahmebereitschaft bzw. -fähigkeit) wirksam wird.

Ungeachtet spezifischer Reaktionen kann behauptet werden, daß es bildnerische Darstellungen unterschiedlichen Motivationsgrades gibt, daß bestimmte Bilder aufgrund ihres Aufforderungscharakters stärker zum Hinsehen motivieren als andere. Hierbei wird allerdings der jeweilige zeitliche Hintergrund, der auch bestimmte Wertentscheidungen innerhalb der Wahrnehmungsgewohnheiten trifft, einzubeziehen sein. Zu bestimmten Zeiten in bestimmten Gesellschaftsformen werden bestimmte visuelle Formen und Zusammenhänge als positiv und interessant und andere als weniger interessant bewertet. Stellen wir zwei Frauenportraits gegenüber und betrachten wir sie unter dem Aspekt der Motivation (Abb. 6: Feuerbach: 'Nana', 1860; Abb. 7: Lindner: Leopard Lily, 1966). Beide Gemälde stellen das Bild der Frau dar. Das Portrait Lindners kann in seiner idealisierten Form als Frauenbild gedeutet werden. Zwischen beiden Darstellungen liegen gut 100 Jahre - ein für die Motivation zur Auseinandersetzung nicht unerheblicher Faktor: das Gemälde Lindners ist heute ohne Frage das Bild, das zu längerer Betrachtung motiviert, das in stärkerem Maße zur Betrachtung provoziert, während Feuerbachs Darstellung der Frau heute offensichtlich ein geringeres Maß an unmittelbarer Motivation hervorruft (41).

Das Phänomen, daß es zu bestimmten Zeiten unter bestimmten gesellschaftlichen Verhältnissen auch bestimmte Wahrnehmungs- und Motivationsformen im visuellen Erfahrungsbereich gibt, ist meines Wissens bisher in keiner wissenschaftlichen Untersuchung behandelt worden. W. Benjamin deutet es in seinem Essay über das Kunstwerk an (42); es

bedürfte hier empirischer sozialpsychologischer und soziologischer Forschung, um genauere Aussagen zu erhalten. Es kann wohl angenommen werden, daß bestimmte formale und inhaltliche Darstellungen zu bestimmten Zeiten größeres Interesse hervorrufen als andere, daß bestimmte Form- und Bedeutungsmerkmale aufgrund herrschender Rezeptionsformen attraktiver erscheinen; ihre Reizvermittlung auf den Rezipienten ist stärker. Ohne auf die Problematik näher eingehen zu wollen, die sich aus diesen Vermutungen für die Vermittlung bestimmter kunsthistorischer Werke ergibt (z.B. die Schwierigkeit, massenhaft reproduzierte Kunstwerke der Vergangenheit im Kunstunterricht noch 'interessant' zu machen), kann aber behauptet werden, daß offensichtlich der Grad der Originalität (im Gegensatz zur Banalität (nach Moles)) einer visuellen Information für die Motivation eine Rolle spielt. Eine Information, die Interesse hervorrufen soll, muß (nach Moles) banal genug sein, um überhaupt verständlich zu bleiben, gleichzeitig aber soviel Originalität besitzen, daß an den Rezipienten Neues herangetragen wird.
Hierin könnte ein Aspekt von mehreren liegen, der zur Auseinandersetzung mit einem Bild motiviert. Ohne Frage stellt sich Lindners Frauenbild heute unter informationsästhetischem Aspekt als origineller dar - es ist als Abbild einer Frau erkennbar und weist ein hohes Maß neuer Reize auf (die überdies der Optik der Reklamewelt entnommen sind). Die Deformation und Montage rufen Interesse hervor, während das Gemälde Feuerbachs wenig Neues 'anzubieten' hat; es reiht sich vielmehr in die Skala der unzähligen Kunstreproduktionen ein und stellt sich - im Sinne des beschriebenen Phänomens - dem heutigen Betrachter als vertrautes, gängiges, jederzeit verfügbares Bildmuster dar.
Aber auch die mangelnde 'Aktualität' der Aufmachung und der Gestik dürften derzeitigen Erwartungen an optisch raffinierte Informationen nicht gerecht werden.

Der Versuch, eine Motivationsskala kunsthistorischer Werke aufzustellen, ist problematisch, wenn nicht gar unmöglich. Verallgemeinernd aber kann doch festgestellt werden, daß zu bestimmten Zeiten bestimmte Bedingungen

am Bild erfüllt sein müssen, um überhaupt eine Motivation zur längeren Betrachtung (die über das bloße Abtasten hinausgeht) zu wecken.
Diese Überlegungen dürften, wenn sie auch vorläufigen Charakter haben, für die Länge der filmischen Darstellung von Bedeutung sein. Bilder mit hohem Aufforderungscharakter (etwa Ausschnitte aus dem Bosch-Gemälde oder das Frauenbild Lindners) können und sollen im Film in längeren Einstellungen gehalten werden. Was Interesse hervorruft, sollte vom Filmmedium nicht verkürzt werden.
Äußerst problematisch wäre es nun (im Sinne einer Rangordnung) für das Gemälde Feuerbachs eine kürzere Einstellungsdauer zu fordern, weil sich damit der Film zum Schiedsrichter über interessante und weniger interessante Kunstwerke erheben würde. Gerade die Beobachtung, daß eine bestimmte kunsthistorische Bildsprache heute weniger Interesse hervorruft, müßte kritisch beurteilt werden. Es kann sich ja nicht darum handeln, eine jeweils gängige visuelle 'Sprache' aufzugreifen und andere dafür fallenzulassen - vielmehr müßten die verschiedenartigen künstlerischen Darstellungs- und Ausdrucksformen kennengelernt und erfahrbar gemacht werden. Der Film, der künstlerische Objekte darstellt, wird diese Problematik einbeziehen müssen.
Hat er mit seinen verschiedenen Möglichkeiten, Objekte in ungewöhnlicher, neuer Betrachtungsweise darzustellen, hier nicht sogar die Chance, abgenutzte Bildmuster für die Wahrnehmung zu erneuern? Hier wäre es nicht zuerst die Einstellungsdauer, sondern möglicherweise der Ausschnitt mit Kommentierung, der allzu vertraute Bildklischees für den Rezipienten neu darstellen könnte.

In diesem Zusammenhang wird die Frage nach dem Adressaten des Films zu stellen sein. Schon die Aufnahmebereitschaft eines Films über Kunst wird in verschiedenen sozialen Schichten unterschiedlich groß sein. Die Dauer der Filmdarstellung eines künstlerischen Objekts müßte daher durch die jeweilige Adressatengruppe mitbestimmt werden. Studenten der Kunstgeschichte wird man beispielsweise ungleich längere Einstellungen am Kunstwerk

zumuten können als etwa Berufsschülern, die eine doch viel geringere Toleranz an lange Einstellungen mitbringen dürften. (Dieses Problem stellt sich selbstverständlich nicht nur bei der filmischen Präsentation von Kunstobjekten, sondern prinzipiell bei jedem verfilmten Objekt bzw. Sachverhalt.) Es wäre von Interesse zu erfahren, wo und in welcher Form Vorurteile über Kunst von vornherein die Bereitschaft zur Betrachtung eines 'Kunstfilms' verhindern und erschweren und welche Konsequenzen sich daraus für die filmische Präsentation ergeben. Hier könnte vor allem empirische sozialpsychologische Forschung Aufschluß geben. Auch die Frage der Altersgruppe wird die Dauer einer Enstellung und der Gesamtdarstellungszeit des Kunstwerks mitbestimmen. So kann angenommen werden, daß 10- bis 12-jährige nach größerer optischer Abwechslung in der visuellen Präsentation (etwa kürzere Einstellungsdauer) verlangen als 17- bis 18-jährige (vgl. 2.5); auch der Grad der Informationsdichte müßte in Bezug zur jeweiligen Altersschicht gesetzt werden; ebenso wird die Reihenfolge der Einzelinformationen von der Fähigkeit der Zielgruppe, die Filminformation zu verstehen, abhängen. Die Frage des Filmerfassens in verschiedenen Altersstufen soll uns im folgenden Kapitel näher beschäftigen.

Daß uns bisher die Frage der Einstellungsdauer des e i n z e l n e n F i l m b i l d e s besonders interessierte, ergab sich aus dem Versuch, die Länge einer Einstellung von der jeweils abgebildeten Aussage des Kunstwerks her zu befragen und nicht vom Filmmedium her. Nun ist Film aber keine Addition von isolierten Einzelbildern, sondern eine Folge einander wechselseitig beeinflussender Informationen, wie schon bei der Untersuchung des Ausschnitts dargelegt wurde.
Diese Wechselwirkung (induzierte Wirkung) hat selbstverständlich auch für die Dauer einzelner Einstellungen Konsequenzen. Die einzelnen Einstellungen können nicht ohne Berücksichtigung und Einbeziehung der bereits erfolgten und noch erfolgenden Informationen gesehen werden (visueller Kontext). Ist zuvor über das Bild schon

ein relativ zuverlässiger Gesamteindruck vermittelt worden, so benötigt die später noch einmal wiederholte Darstellung möglicherweise nur wenige Sekunden, um eine Orientierung zu gewährleisten. Soll ein Detail in der nachfolgenden Einstellung besonders intensiv untersucht werden, wird selbstverständlich ein erster kurzer Eindruck aus mittlerer Kameranähe ausreichen. Die Gliederung und Strukturierung der aufeinanderfolgenden Bildinformationen (Montage) wird also für die Länge einer einzelnen Einstellung eine starke Bedeutung gewinnen. Schon diese Feststellung läßt die zeitlich gleichrangige Präsentation von Einzelinformationen in dem untersuchten Filmmaterial nicht gerechtfertigt erscheinen. Gleichzeitig macht der Hinweis auf die Wechselbeziehung und Verknüpfung der Einzelbilder deutlich, daß der Versuch, der Einzeleinstellung feste Zeiten zuzuordnen, unsinnig wäre. Die Wirkung und Bedeutung eines Einzelfilmbildes ergibt sich erst im jeweiligen syntagmatischen Kontext.

Z u s a m m e n f a s s u n g :

- Der derzeitige Trend zu einer flüchtigen 'Filmsprache' kann nicht ohne weiteres durch eine neue Darstellungsform des Kunstwerks mit extrem langen Einstellungen ersetzt werden; andererseits werden Information und Erlebnisfähigkeit durch die 'Kurzsprache' verhindert.
- Die Dauer einer Einstellung (bzw. der Gesamteinstellungen) sollte sich von der jeweiligen Bildaussage her ergeben: extrem komplexe, nur schwer wahrzunehmende Bildordnungen (Bildganzes oder Ausschnitt) benötigen nach den gesetzten Kriterien eine eindeutige längere Einstellungsdauer als einfache, sofort erkennbare Bildaussagen.
- Bildinformationen mit hohem Aufforderungscharakter können auch im Film längeren Einstellungen gehalten werden. Zeitliche Begrenzungen lassen sich ohne empirische Untersuchungen nicht nennen.
- Die Dauer einer Einzeleinstellung kann nur im Kontext der Filmbildreihe bestimmt werden.

- Die Zielgruppe der filmischen Information mit ihren spezifischen Einstellungen und Werthaltungen und ihren altersbedingten Fähigkeiten, Filmaussagen zu erfassen und zu verstehen, muß bei der Entscheidung der Einstellungsdauer am Kunstwerk Berücksichtigung finden.

2.5 Die Montage

Kritik:

- In dem untersuchten Filmmaterial läßt sich keine Kontinuität in der Anordnung der Einzelinformation über das Kunstwerk feststellen: die Reihenfolge der Informationen über Malerei und Grafik scheint der völligen Willkür zu unterliegen.
- Die oft chaotische Montage von Einzeleindrücken läuft den Wahrnehmungsbedingungen, die in der Rezeption eines Bildes wirksam werden, zuwider und löst die herrschende Bildordnung auf.
- Die Einstellungsentfernungen zur Bildfläche wechseln sprunghaft und weisen keine Kontinuität auf.
- In der Aneinanderreihung einzelner Informationen steigert sich die Informationsdichte in 'Kunstfilmen' nicht selten so sehr, daß keine Verarbeitung der Filmbilder mehr möglich ist.
- Die in den verschiedenen Altersstufen ganz unterschiedlichen Fähigkeiten des Filmerfassens bleiben in 'Kunstfilmen' unberücksichtigt.

Der Konsum reprodzierter Bildwelten durch die Massenmedien hat sich zunehmend erhöht und beschleunigt. Ohne in einen Kulturpessimismus verfallen zu wollen, kann beobachtet werden, daß das verstärkte Bilderangebot, das in den audio-visuellen Medien stets noch mit verbaler Information gekoppelt ist, zu einer immer schnelleren Betrachtungsweise, zum bloßen 'Überfliegen' visueller Nachrichten führt. Die Gewöhnung an diese oberflächliche Betrachtungsform wurde schon angesprochen. Neben der Kurzinformation (aufgrund geringer Einstellungslänge) stellt sich die filmische Aussage aber zugleich auch als Abfolge h e t e r o g n s t e r B i l d i n f o r m a t i o n e n dar: der Ablauf eines Fernsehprogramms an einem Abend besteht aus der Montage inhaltlich und formal unterschiedlichster, miteinander nicht zu verbindender Bilder. Aber auch in den populären Fernsehsendungen (wie z.B. der Musik-Show) und dem Werbespot prallen die divergierendsten Einzelinformationen

zusammen; der Rezipient registriert diese immer neuen (und schnellen) Reize, er vermag häufig aber keinen logischen Zusammenhang zwischen ihnen herzustellen. Der optische Sprung, der Verblüffungseffekt ist zum gängigen Bildmuster bestimmter Sendungen erstarrt; der Zuschauer hat sich längst an eine chaotische Präsentation der Wirklichkeit gewöhnt.
Diese Tatsache darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß Form, Struktur und Bedeutung des Abgebildeten in einer 'zersplitterten' Präsentation diffus, unklar und fremd bleiben. Das gilt für die Darstellung von Handlung ebenso wie für die Wiedergabe von Objekten.

Zwei entscheidende Variable dürften - nach den zugrundegelegten Kriterien - die Gliederung der Einstellungen an der Bildfläche bestimmen: die Aussage des Kunstwerks (im elementaren, strukturalen und semantischen Bereich) und die jeweilige Adressatengruppe des Films.
Fragen wir zunächst vom Kunstwerk her: in den Überlegungen zur Funktion des Ausschnitts (vgl. 2.3) hatten wir bereits eine Folgerung gezogen, die nun für die Reihenfolge der Einstellungen als erste wichtige Aussage Geltung erhält; wir gingen davon aus, daß vor dem Detail die Totale des Gemäldes oder der Grafik gezeigt werden muß, wenn das Detail in seiner Bedeutung für das Ganze richtig eingeschätzt werden soll. Diese These wird auch in der kunstwissenschaftlichen Interpretationsforschung bestätigt. Zur Frage der Reihenfolge der Interpretation führt K. Badt aus: "Um zu einer echten Analyse zu kommen, ist es ... notwendig, mit einer Vorbetrachtung des Kunstwerks einzusetzen, die nicht nach einer Hauptfigur sich orientiert, sondern die Gliederung des Ganzen zu sehen bestrebt ist und etwa auffallende Züge der Komposition zu weiterem Bedenken vermerkt." (43) Daraus ergibt sich folgende Konsequenz für den Film:

- Das Rückschließen auf die Position des einzelnen Details innerhalb der Gesamtbildfläche geligt nur mangelhaft und unzuverlässig, wenn die Details v o r der Bildtotalen erscheinen.

- Die Fähigkeit der richtigen Einschätzung der Detailposition steigt, wenn die B i l d t o t a l e v o r d e r D e t a i l f o l g e erscheint.

Erst ein globaler Gesamteindruck wird die Basis für das Eindringen in die Details eines Bildes sinnvoll erscheinen lassen.

In welcher Reihenfolge, nach welcher Rangordnung sollten die einzelnen Einstellungen erfolgen? Hier stellt sich - gemäß unserem bisherigen Ansatz - die im jeweiligen Bild herrschende Ordnung und Hierarchie (soweit vorhanden) als Orientierungshilfe dar. Wenn sich die Details eines Kunstwerks nicht "auf eine unlogische, vom Aufbau des Kunstwerks her nicht gerechtfertigte Weise" (44) reihen sollen, müssen die Gestaltbedingungen beachtet werden. Eine Bildfolge, die die Bildordnung auf den Kopf stellt und beispielsweise die in der Wahrnehmung einer Bildkomposition unwesentlichen Teile zuerst und die dominierenden später zeigt, dürfte die auf der Bildfläche objektiv vorhandenen strukturalen Bedingungen verzerren und Fehleinschätzungen beim Rezipieren hervorrufen. Wenn z.B. die Ausschnittfolge der Abb. 1 nach der Totalen zuerst Teile der rechten Figur (Abb. 1 C) und erst dann den gekreuzigten Christus (Abb. 1 A) zeigen würde, so würde diese Reihenfolge der Bildhierarchie zuwiderlaufen. Es wurde schon bei der Frage des Ausschnitts festgestellt, daß die Figur Christi in ihrer prägnanten Gestalt und der zentralen und erhöhten Position die eindeutig dominierende Form darstellt; ihr müßte, wie die Abbildungsreihenfolge zeigt, auch die erste Einstellung nach der Totalen gehören, während die am Boden Hockende (Abb. 1 D) in der Rangordnung erst nach den beiden stehenden Figuren erscheinen dürfte.
Allerdings zeigen die besonders komplexen und differenzierten Bildbeispiele (z.B. Abb. 2, 3 und 5), daß mit zunehmendem Komplexitätsgrad die Frage der Reihenfolge der Ausschnitte auch zunehmend schwieriger zu beantworten ist. Wo keine erkennbare Hierarchie im Bild herrscht, kann auch keine schlüssige Aussage über die Montage der Einzelinformationen unter wahrnehmungspsychologischem Aspekt mehr gegeben werden. So stellt sich schon die

Ausschnittreihenfolge der Abb. 2 (2 A - 2 D) als wenig zwingend dar; in gesteigertem Maße gilt das noch für das Gemälde Boschs (Abb. 3 - 3 D). Hier dürften, wenn es um eine von der Bildordnung her bestimmte Gliederung der Ausschnitte geht, die Grenzen einer kontrollierbaren filmischen Darstellung liegen; es wird dann vom Filmmacher zu entscheiden sein, welche Bilddetails gegenüber anderen vorzuziehen sind.

Das Problem der Gliederung der Einzelinformationen ist immer auch ein Problem der E i n s t e l l u n g s n ä h e . Es wurde bereits betont, daß ein unvermitteltes 'Heranspringen' an die Bildfläche als erste Information außer einer optischen Attraktion wenig zu erreichen vermag. Damit ist die Frage der Einstellungsnähe zum Kunstwerk angesprochen: wenn die Totale, die ja in Bezug zu dem Format eines Kunstwerkes die weiteste Entfernung einnimmt, eine erste Information über das Ganze darstellt, so scheint ein a l l m ä h l i c h e s , p h a s e n w e i s e s V o r d r i n g e n von der Totalen über die mittleren Einstellungen bis in die näheren und ganz nahen Bereiche der Bildfläche einer Strukturierung des Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozesses am ehesten zu entsprechen. Diese Grobgliederung (Totale - Halbtotale - Nah - Ganz Nah) dürfte ein sinnvolles Schema darstellen: während die Totale einen globalen Gesamteindruck zu vermitteln vermag, bedeutet der Ausschnitt immer schon ein Vordringen gegen die Bildfläche, eine Akzentuierung von Teilbereichen; er besitzt stets schon eine analytische Funktion, die sich mit zunehmender Kameranähe steigert (vgl. 2.3). Der Sprung in die mikroskopisch nahen Einstellungen ist für den Kameramann offensichtlich so verlockend und reizvoll, daß das Verweilen in mittleren Einstellungsbereichen als überflüssig betrachtet wird (s. Filmanalyse 2). Das Überspringen bestimmter Einstellungsphasen gehört zu den durchgehenden Merkmalen verfilmter Kunstwerke, obwohl dieses Verfahren zur Addition beziehungsloser Einzeleindrücke führt. Im Interesse der Gesamtbildaussage dürfte ein kontinuierliches Vordringen in die Bildfläche den schon genannten Orientierungsschwierigkeiten am ehesten entgegenwirken.

Verfolgt man das genannte Schema (T - HT - N - GN) weiter, liegt es nahe, nach dem Aufzeigen der Teilaspekte ihre Rückführung auf das Ganze anzustreben.
Es erscheint wenig logisch, als letzte Information eines Bildes nahe oder ganz nahe Ausschnitte zu präsentieren und in diesem Stadium stehen zu bleiben, ohne die Bildtotale anzuschließen, um so die zuvor isolierten und akzentuierten Details in ihrem Stellenwert innerhalb des Ganzen deutlich machen zu können.
Die Rückführung vom Detail auf das Ganze wird mit zunehmendem Komplexitätsgrad der Darstellung immer unverzichtbarer werden, und zwar nicht erst als Abschluß einer Einstellungsfolge, sondern auch als Zwischeneinblendung. Die innerhalb unseres Einstellungsschemas eingeschobene Totale wird immer dann eine sinnvolle Funktion erfüllen, wenn sich das dargestellte Detail zu verselbständigen droht und im Gedächtnis nicht mehr auf das Ganze zurückzuführen ist, wenn der Betrachter sich also in einem unbekannten Feld bewegt. Wann diese Situation eintritt und bei welchen Adressatengruppen sie früher bzw. später erscheint, wird selbstverständlich nicht mit einer präzisen Antwort zu klären sein. Allerdings könnten hierzu zweifellos genauere Aussagen durch empirische Tests gewonnen werden, in denen die Orientierungsfähigkeit zwischen Detail und Ganzem untersucht werden müßte.

Das Problem der Montage beinhaltet nicht nur die Frage, wie Einzelinformationen einander zugeordnet werden sollten, sondern auch die Überlegung, welches Informationsmaß ein einzelnes Filmbild schon besitzt und wieviel Fakten überhaupt in einem Film zusammengedrängt sein dürfen, damit keine hoffnungslose Überforderung des Rezipienten eintritt. Auch über dieses Problem im 'Kunstfilm' gibt es keine Untersuchungen und Hinweise.
Diese Frage wird besonders akut bei Bildern mit extrem hoher Informationsdichte. Kann die Kamera alles, was sie für interessant hält, erfassen, ohne nach dem Grad der Informationsdichte am Bild und ohne nach der Anzahl der gezeigten Bilder zu fragen?
Im Film über Franz Hals werden 42 Gemälde in 16 Minuten präsentiert. Hinzu kommt die Faktenvermittlung durch den

Filmkommentar. Was bedeutet eine derart konzentrierte Informationsfolge für das Verstehen und Erfassen der Inhalte?
Sicherlich lassen sich keine präzisen Empfehlungen für die Informationsdichte pro Minute in einem Film über ein Kunstwerk aussprechen; die Frage, wann eine Überforderung oder Unterforderung beim Rezipienten aufgrund zu hoher oder zu geringer Informationswerte eintritt, ist nur am konkreten Einzelfall zu entscheiden (s. Filmanalyse 2). Verallgemeinert aber kann festgestellt werden, daß die meisten Kunstfilme ein zu hohes Maß an visueller Information anbieten. Untersuchungen auf dem Gebiet der Unterrichtsfilmforschung haben gezeigt, daß (vereinfacht ausgedrückt) wenig Fakten in einem nicht allzu langen Film die größte Aussicht auf das Erlernen dargestellter Sachverhalte haben.

Für unsere Überlegungen kann darüber hinaus gefolgert werden, daß sich nicht nur unter dem Lernaspekt, sondern auch für das Erleben ästhetischer Qualitäten am Bild ein 'Weniger' an Informationen zweifellos positiv auswirken würde. Wenn ein Bild durch die Filmkamera entdeckt und erforscht, wenn es für den Rezipienten erlebbar werden soll, stellt sich die Überforderung der Wahrnehmung durch immer neue Informationen als Hindernisse dar. Hier liegt auch ein Hauptgrund für den geringen kunstdidaktischen Wert des 'Kunstfilms': die mangelhafte Reflexeion informationspsychologischer Faktoren führt zu dem Ehrgeiz, in 15 oder 20 Minuten das Gesamtwerk eines Künstlers vorführen zu wollen. Wenn aber das im Film gezeigte Bild oder sein Detail s i n n l i c h e r f a h r b a r werden soll, ist die Reduzierung auf wenige Bilder eine unerläßliche Voraussetzung.

Uns interessierte bisher vorrangig die Frage der kontinuierlichen Reihenfolge von Einzeleinstellungen am Kunstwerk bei gleichzeitiger Berücksichtigung der Einstellungsnähe. Welche Funktion vermögen nun speziellere Formen der Montage wie die Verwendung von Anfangs-, Zwischen- oder Schlußsequenzen zur Motivation, Festigung oder Zusammenfassung von Sachverhalten am Kunstwerk

einzunehmen? Grundsätzlich stellt ja schon die innerhalb einer Detailfolge zwischengeblendete Totaleinstellung eine erste Zäsur, eine erste 'Zusammenfassung' dar, indem sie nämlich dem Rezipienten eine Orientierung darüber bietet, wo er sich innerhalb der Bildfläche befindet, wieweit er ihre Teilbereiche kennengelernt hat.

In dem Film über Frans Hals werden zum Schluß bereits gezeigte Details aus verschiedenen Gemälden noch einmal (wenn auch nur als Sekundenreize) zusammengedrängt vorgeführt. Derartige Wiederholungssequenzen werden in Unterrichtsfilmen als gezielte Methode zum Behalten und Erlernen von Sachverhalten eingesetzt, also vorrangig unter dem Lernaspekt.
"Ohne irgendwelche Ergänzung scheinen Unterrichtsfilme zu wenige Wiederholungen zu bieten (oder man könnte sagen, daß ihr "Voranschreiten" oder "Entwicklungstempo" zu schnell ist), um die meisten Lernenden in die Lage zu versetzen, spezifisches Wissen oder spezifische Fertigkeiten auch nur annähernd zu beherrschen" (45).

Die Notwendigkeit von Wiederholungssequenzen (Zusammenfassungen) im Unterrichtsfilm ist heute weitgehend erkannt worden, während sogenannte Einführungs- und Zwischensequenzen nach bisherigen Untersuchungen nicht als eindeutig lernfördernd belegt werden können.

Auch für die Verfilmung von Kunstwerken innerhalb eines kunstdidaktischen Films dürften die bisherigen Forderungen der Unterrichtsfilmforschung Gültigkeit besitzen, wenn es um die Information über das Kunstwerk geht; ob aber beispielsweise Wiederholungssequenzen, Totaleinblendungen oder überhaupt filmische Markierungen für die ästhetische Wahrnehmung von Nutzen sein können, bleibt unbeantwortet. Die Trickmontage, das Einblenden von Pfeilen und die Unterbrechung der Bildfolge durch Schrift sind filmische Möglichkeiten, die in 'Kunstfilmen' immer wieder eingesetzt werden; in O. Domnicks Film über Willi Baumeister werden beispielsweise einzelne Arbeitsgänge bei der Herstellung der Bilder durch Zeitraffer übersprungen; Bildelemente aus Gemälden oder Grafiken 'springen' wie durch Zauberhand auf ihren Platz, andere 'verschwinden'. Die Wirkung dieser

Manipulationsverfahren wurden aber nirgendwo untersucht oder gar gesichert. Es kann sogar vermutet werden, daß sie aufgrund des Überraschungseffekts, den sie hervorrufen, das gezeigte Kunstwerk eher auflösen und zum Spielobjekt verfremden, als daß sie komplexe Kompositionszusammenhänge zu reduzieren vermögen.

Wenden wir uns dem zweiten entscheidenden Faktor zu, der bei der Gliederung des Filmmaterials zu berücksichtigen ist, dem Adressaten des Films. Das Wissen um s o z i a l e u n d a l t e r s b e d i n g t e V a r i a b l e n scheint mir für die Planung und Herstellung des Films über Kunst eine ganz wesentliche Voraussetzung zu sein.

Es kann davon ausgegangen werden, daß grundsätzlich soziale und altersbedingte Faktoren beim Rezipienten das Erfassen einer Filmaussage fördern oder verhindern können (das gilt prinzipiell für jede Wahrnehmung). Die "soziokulturellen Vermittlungsbedingungen" (46) der Wahrnehmung können unter Umständen das Erfassen des Films über Bildende Kunst von vornherein blockieren. Schon die mangelnde Bereitschaft, künstlerische Objekte überhaupt wahrzunehmen, dürfte das Erfassen der Filmaussage erschweren. Herrschende Vorurteile gegenüber Kunstobjekten jeder Art haben in bestimmten sozialen Schichten 'Wahrnehmungsbarrieren' aufgebaut, die schon den Zugang zum Film über Kunst verwehren. Hinzu kommt der in 'Kunstfilmen' häufig abschreckende Kommentar, dessen Sprache ohnehin nur für bestimmte soziale Gruppen verständlich ist (vgl. 1.3.1).

Auch der Verzicht auf Handlung, der bei der Darstellung künstlerischer Objekte unvermeidbar ist, wird sich vermutlich auf Adressaten sozial niedriger Schichten hemmend auswirken, da hier der hohe Fernsehkonsum eine Fixierung auf Handlung und Aktion bewirkt hat. Film ist hier weitgehend mit dem Spielfilm identifiziert. Die Präsentation von Objekten, zumal in ruhigen, statischen Einstellungen, kann nicht ohne Kenntnis der Fähigkeit der Rezipienten, verharrend wahrzunehmen, gefordert werden; es wäre zu reflektieren, ob und in welcher Form

darstellende Sequenzen mit Handlungssequenzen konfrontiert werden müßten und wie lange die Darstellung künstlerischer Objekte in verschiedenen Sozialgruppen dauern dürfte.

Vor allem in Hinblick auf Unterricht dürften die in verschiedenen Altersgruppen unterschiedlichen Auffassungen von Filmen eine wichtige Bedeutung erlangen.

Die psychologische Forschung geht in weitgehender Übereinstimmung von verschiedenen Phasen in der Entwicklung des Filmverstehens aus (47); die Untersuchungen beziehen sich allerdings auf filmische H a n d l u n g s a b l ä u f e . So kann davon ausgegangen werden, daß mit zunehmendem Alter die Fähigkeit steigt, einzelne Sequenzen in einen Sinnzusammenhang zu stellen und diese als gegliedertes Ganzes zu erfassen. Während bei Kindern unter 10 Jahren noch eine gleichwertige, additive Zuordnung der einzelnen Filmsequenzen erfolgt, dominiert etwa vom 13. Lebensjahr an die sogenannte 'adäquate Geschehensgestaltung', in der die einzelnen Sequenzen vom Inhalt her geordnet und gedeutet werden. Sicherlich sind diese Ergebnisse von Handlungsabläufen nicht übertragbar auf Filme ohne Handlung. Andererseits haben sich die Untersuchungen von Gerhardtz-Frank auch auf die Fähigkeit der Verknüpfung von Filmbildern bezogen, aus denen prinzipiell jeder Film besteht. Auch die Filme oder Sequenzen, die das künstlerische Objekt darstellen, verwenden das Prinzip der Montage; die jeweilige Art der Verknüpfung und Reihung von Einzelbildern spielt für das Erfassen der Filmaussage auch hier eine Rolle. In Anlehnung an die vorhandenen Ergebnisse ließe sich folgern, daß vor allem in niedrigen Altersstufen, in denen noch Schwierigkeiten des ganzheitlichen Filmerfassens herrschen, eine möglichst kontinuierliche Gliederung der Einzelinformationen erfolgen sollte. Schon ein unvermittelter Sprung auf das Kunstwerk zu oder ein abrupter Einstellungswechsel können in dieser Altersphase Verständigungsschwierigkeiten hervorrufen und den Zusammenhang zerstören. Das Verständnis der 'Filmsprache' ist vom Denk- und Wahrnehmungssystem gleichermaßen abhängig; beide Fähigkeiten werden stets zusammen wirksam.

So führt Ruprecht beispielsweise aus: "Aber selbst so emotional positiv besetzte Erscheinungen wie Tiere (z.B. Katzen) verlieren, ihre Identität unter Umständen, wenn von einer Nahaufnahme plötzlich in eine Totale gesprungen wird. Das gleiche gilt für Personen und mehr noch für Sachen und Handlungsräume" (48).
So betrachtet stellt sich ein großer Teil des derzeit verfügbaren Filmmaterials des FWU als geradezu abschreckendes Beispiel dar. Die willkürliche Bildfolge in divergierendster Einstellungsnähe stellt jede Kontinuität auf den Kopf. In diesem Zusammenhang wird auch erneut die Wirkung der Trickmontage (z.B. schematische Darstellung der Komposition) kritisch zu reflektieren sein, da sie ja einen unvermittelten Sprung von der Realität eines Bildes in die Abstraktion des Zeichentricks darstellt. Derartige Veranschaulichungsversuche dürften erst in höheren Altersstufen ihre Funktion erhalten, in denen die Fähigkeit zum abstrahierenden Denken entwickelt ist.

Diese vom Adressaten her gesetzten sozialen und entwicklungspsychologischen Faktoren lassen die Forderung nach unterschiedlich gegliedertem und konzipiertem Filmmaterial d e s s e l b e n T h e m e n b e r e i c h s u n d G e g e n s t a n d s unerläßlich werden. Für eine bestimmte Adressatengruppe müßte aus einer Reihe von jederzeit verfügbaren Filmmodellen d e r Film ausgewählt werden können, der in seiner Konzeption der sozialen Struktur, dem entwicklungspsychologischem Stand und der Vorkenntnis der Gruppe entspricht. Vor allem die Schule und das Museum müßten an einem derartigen Archiv ein gleichermaßen großes Interesse haben.

Die hier aufgestellte Forderung macht deutlich, daß unsere Überlegungen zur Gliederung der Einzelinformationen als eine erste Bestandsaufnahme zu verstehen sind, daß, um präzisere Aussagen zu erhalten, umfassende empirische Forschung betrieben werden müßte.

Z u s a m m e n f a s s u n g :

- Die Reihenfolge der Informationen über ein Kunstwerk sollte stets mit der Darstellung der gesamten Bildfläche beginnen.

- Die Reihenfolge der nachfolgenden Ausschnitte sollte sich aus der im Bild herrschenden Rangordnung der einzelnen Elemente ergeben; an einfachen, hierarchisch gegliederten Bildordnungen ist die Reihenfolge in der Regel leicht zu bestimmen; an komplexen Bildordnungen mit mangelhafter Gliederung lassen sich kaum schlüssige Aussagen über die Reihenfolge der Einzelbilder machen.
- Das allmähliche Vordringen der Kamera von der totalen Bildeinstellung über die mittleren Entfernungen bis zu mikroskopischen Einstellungen dürfte das Verständnis der Bildaussage am besten fördern (Schema: T - HT - N - GN).
- Die erneute Präsentation der Bildtotalen nach der Detailuntersuchung wird den Bezug der Teilaspekte zum Ganzen am ehesten herstellen.
- Eine visuelle Überforderung durch zu hohe Informationsdichte innerhalb einer Einstellungsfolge wird nicht nur die Information über das Bild (die Bilder), sondern auch die Erlebnisfähigkeit am Bild behindertn.
- Die Kenntnis und Berücksichtigung sozialer und entwicklungspsychologischer Variablen des Adressaten müssen Voraussetzungen für jede Bildreihung und -verknüpfung sein.

2.6 Die bewegte Kamera

Kritik:

- Die Bewegung der Kamera vor dem Kunstwerk ist zum Stereotyp erstarrt: der Schwenk wird willkürlich und und ohne Berücksichtigung der jeweiligen Bildkomposition durchgeführt; die Kamera gleitet oder fährt über statische Bildkompositionen ebenso unreflektiert hinweg wie über Bilder mit eigener Bewegungsdarstellung.
- Nicht selten läuft die Bewegung der Kamera dem biotischen Blickrichtungsverlauf auf einer Bildfläche zuwider und deformiert die im Bild herrschende formale und inhaltliche Ordnung.
- Die Bewegung der Filmkamera springt unter bestimmten Bedingungen auf das abgebildete Kunstwerk über; die Bewegung wird dann zu einer Eigenschaft des statischen Bildes. Der Rezipient kann nicht mehr zwischen den Darstellungsmitteln des Films und den Qualitäten des Bildes unterscheiden.

Die bewegte Kamera gehört zum spezifisch filmischen Ausdrucksrepertoire; seit Beginn der Filmgeschichte zählt sie zu den faszinierendsten Möglichkeiten des Mediums. Stellte man die Kamera anfangs noch auf einen fahrenden Zug oder in einen schwebenden Ballon, so wurde sie vor allem seit den avantgardistischen Filmversuchen in den 20er Jahren zum dynamischen Ausdrucksmittel, zur "handelnden Person" (Marcel Carné), die nicht nur bewegte, sondern auch statische Objekte interpretieren und verändern konnte. Die von der Kamera erfaßten Gegenstände konnten, ohne sich selbst zu bewegen, umgangen und umfahren werden; die bewegte Kamera ermöglichte eine unbegrenzte Vielansichtigkeit des gefilmten Objekts.

Es war nur natürlich, daß diese Möglichkeit auch bei der Verfilmung der Kunstobjekte genutzt wurde. Vor allem die Plastik war von jeher die bevorzugte Kunstgattung, die im Film bewegt wurde. Zweifellos bietet das Umfahren

und 'Herumgehen' um eine Vollplastik, gleich welcher Stilrichtung, eine nicht nur experimentell interessante Möglichkeit der Darstellung, sondern auch die Chance, unbekannte Sichtweisen aufzuzeigen.
So galten auch die ersten Versuche, Bildende Kunst in Deutschland zu verfilmen, der Plastik (s. 1.1). Die erste Plastik wurde allerdings noch - wie Cürlis berichtet - von der statischen Kamera aus auf einem drehbaren Sockel 'beweglich' gemacht. Die Entwicklung der Handkamera, die kein Stativ mehr erforderte, machte dann die aufwendigen technischen Vorbereitungen überflüssig - die Kamera selbst konnte in Bewegung gesetzt werden. Die Faszination, ein unbewegliches, statisches Objekt durch die Kamera zum Leben zu erwecken, ihm Eigenleben zu verleihen, machte nicht beim plastischen Kunstwerk halt - auch Malerei und Grafik wurden dynamisiert; die Kamera machte aus der Bildfläche nicht selten ein Bild mit scheinbarer Eigenbewegung. Kameraschwenk und Montagetechnik überführten das Bild in **ein kinetisches Objekt.**

Das Zuspringen auf die Bildfläche, der Schwenk auf der Leinwand oder dem Papier gehören zur Zeit zu den am unbedachtesten eingesetzten und nie h i n t e r f r a g t e n f i l m i s c h e n Mitteln am Kunstwerk.

Gemäß unserer Abgrenzung auf das zweidimensionale Werk wollen wir hier die zweifellos interessanten und wichtigen Funktionsmöglichkeiten der beweglichen Filmkamera an der Plastik nicht weiterverfolgen. Die Tatsache, daß Plastik im freien Raum steht, läßt ein Umwandern mit der Kamera durchaus sinnvoll erscheinen. Das allseitige Erfassen einer Plastik dürfte einer Folge von Einzeleinstellungen überlegen sein.
Uns soll die Frage interessieren, welche Funktion die auf die Bildfläche zufahrende und auf ihr herumschwenkende Kamera einnehmen kann. Wann verdeutlicht sie die Aussage des Bildes, wann ruft sie Wirkungen hervor, die keinen Rückschluß mehr auf das gezeigte Objekt zulassen?
Versuchen wir zunächst, durch die kurze Beschreibung zweier Filme die Problematik der bewegten Kamera anschaulich zu machen. In dem Fernsehfilm über den Futuristen Giaccomo Balla ver-

sucht eine schwingende, schwenkende Filmkamera den den Bildern Ballas innewohnenden Bewegungseindruck aufzugreifen und zu steigern: die Bilder werden von der Kamera buchstäblich herangerissen und durch Schwenks zur Vibration gebracht. Um den Bewegungseindruck zu steigern, werden die Bildinformationen in hektisch kurzen Einstellungen dargestellt.
Hier wollte der Kameramann offensichtlich die Bildbewegung (Bewegung i m Bild) in eine neue Bewegung (Bewegung d e s Bildes) umsetzen.
Der Grundfehler einer solchen filmischen Interpretation liegt darin, daß der Film nicht die künstlerische Darstellung von Bewegung im Bild zu erfassen und wiederzugeben versucht, sondern durch eine aufgesetzte, zusätzliche Bewegung die Objekte verfälscht. Damit geht jede Information über die gezeigten Bilder, jede Aussage über typische bildnerische Darstellungsformen des Futurismus verloren; das Filmmedium dominiert über den Filmgegenstand. Der Betrachter bekommt eine ähnliche optische Reizvermittlung wie in Fernseh-Show-Sendungen geboten - das Medium stellt sich selbst zur Schau. In dem genannten Filmbeispiel führt dieser Zwang zum optischen Effekt soweit, daß selbst Dokumentarfotos (der Film will über weitere Vertreter des Futurismus informieren) aufgerastert werden, um auch sie zu 'dynamisieren'.

In der Fernsehserie 'Große spanische Maler' (Velasquez, El Greco, Goya) (49) erfolgt die Bildpräsentation zwar weniger effektvoll, aber auch hier werden Vor- und Rückfahrten, Schwenks in jeder beliebigen Richtung zum nicht hinterfragten Prinzip, zum S t e r e o t y p . Zum Verständnis der gezeigten Bilder liefert die filmische Interpretationsform keinen Beitrag. Die Portraits El Grecos scheinen zunächst auf den Betrachter zuzuschweben, ziehen dann an ihm vorbei und entfernen sich wieder; hinzu kommen auch hier extrem kurze Einstellungen und eine harte, abrupte Schnittechnik. Das Filmmedium verhindert in seinem Bemühen um Aktion jede eingeständige Rezeptionsmöglichkeit der Kunstobjekte.

Beide Beispiele sind geeignet, um deutlich zu machen, daß mittlerweile - speziell in Fernsehproduktionen - ein Zwang zur Attraktion durch dynamische Wiedergabe von statischen Objekten - also auch von Kunstwerken - besteht.
Der Wunsch, aus Bildern 'etwas Interessantes' zu machen, dürfte vermutlich auf der falschen Annahme basieren, daß künstlerische Objekte in der statischen Einstellung, also von sich aus, kein oder nur wenig Interesse hervorzurufen vermögen.
Die Verwendung filmischer Darstellungsformen unter dem Aspekt der Dynamisierung des Kunstwerks kann aber beim Rezipienten völlig unbeabsichtigte Wirkungen hervorrufen. Das statische Objekt kann in der Filmbetrachtung die Qualität der Kameraaufnahme annehmen: Die Bewegung der Kamera kann auf das Bild überspringen und zu einer b i l d i m m a n e n t e n E i g e n s c h a f t werden.
Hier wird "die Art des Aufnehmens ... zu einer Eigenschaft des Aufgenommenen" (50). Dieser 'Umschlag-Effekt' tritt in der Regel dann ein, wenn die Filmkamera sehr nahe auf einer Bildfläche schwenkt; der Betrachter hat dann keine außerhalb des Bildes liegenden Orientierungspunkte mehr, er verliert den perspektivischen Halt. Bilddetails, die die Kamera beispielsweise von unten nach oben abschwenkt, scheinen plötzlich selbst zu 'laufen' und zwar in die entgegengesetzte Richtung; das Bild läuft von oben nach unten 'durch'. Dieser für die Rezeption des Bildes doch zumindest verwirrende und verzerrende Effekt ist in fast jedem Film über Malerei und Grafik zu beobachten, in dem der Schwenk vertikal vor der Bildfläche vollzogen wird.

Um über die Beschreibung und Kritik derart eingefahrener und nicht hinterfragter Bildmuster hinauszugelangen, wird man die Frage stellen müssen, ob es Bildkompositionen gibt, an denen die bewegte Kamera bestimmte Bildphänomene in besonderer Weise zu veranschaulichen und bewußt zu machen vermag.

Dabei dürfte es zweckmäßig sein, den Begriff 'bewegte Kamera' aufzugliedern nach
- Zufahrt (bzw. Rückfahrt),
- Kameraschwenk und
- induzierter Bewegung durch Kamera- und Montagetechnik.

Das Problem der bewegten Kamera beginnt streng genommen schon mit dem ersten Erfassen, also der ersten B l i c k z u w e n d u n g zum Bild: Soll die Kamera von weitem an das Objekt heranfahren, oder soll sie schon eine bestimmte Einstellungsnähe zum Bild einnehmen und dort verharren. Die erste Filminformation über ein künstlerisches Objekt ist zweifellos von entscheidender Bedeutung. Wir sind in unseren bisherigen Überlegungen stets von der Totalen, die das Bild vollständig erfaßt, ausgegangen und haben weiter entferntere Einstellungen, die das Ambiente des Bildes miteinbeziehen, außer acht gelassen, weil zum Erfassen der im Bild wesentlichen Zusammenhänge eine zu große Entfernung von Nachteil sein kann. Andererseits kann der Kamerazufahrt auf einen näher zu betrachtenden Gegenstand eine intensivierende, lenkende Wirkung zugesprochen werden. Die allmähliche Eingrenzung des Kamerablicks auf das Objekt zwingt das Auge zur Aufmerksamkeit. Sofern in der näheren Umgebung des künstlerischen Objekts keine optisch ablenkenden Gegenstände (etwa ein viel auffälligeres Bild) erfaßt werden, wird die Zufahrt von einer weiteren Entfernung auf das Bild (bis zur Bildtotalen) e i n e Möglichkeit der ersten Blickzuwendung durch die Filmkamera darstellen. Geradezu verzerrend aber kann die Zufahrt auf die Bildfläche werden, wenn die Umgebung des Bildes (etwa die Museumswand, der Fußboden) durch Trick eliminiert wird und das Bild in einem schwarzen 'Raum' zu schweben scheint (51). Die Zufahrt auf das Bild wird hier - mangels räumlicher Orientierung - in eine Zufahrt des Bildes auf den Betrachter verkehrt; das Bild schwebt heran und erhält so einen irrealen, jeder Materialität entbundenen Charakter.

Vor allem unter dem für den Rezipienten entscheidenden Aspekt der Orientierung innerhalb des Bildganzen dürften Zu- u n d Rückfahrt eine v e r m i t t e l n d e Funktion einnehmen: das allmähliche Vordringen der

Kamera wird im Gegensatz zum 'Sprung' in das Bild doch einen zumindest latenten Behaltenswert der nach und nach verschwindenden Bildteile ermöglichen. Gerade bei extrem komplexen Bildkompositionen kann der Gefahr der Isolierung des Details durch die Rückfahrt, die immer wieder das Ganze ins Blickfeld rücken läßt, entgegengewirkt werden. Zwar hat auch diese Möglichkeit ihre Grenzen, da eine permanente Vor- und Rückfahrt ganz neue Wahrnehmungsprobleme aufwerfen wird, dennoch können Vor- und Rückfahrt der Kamera auf die Bildfläche zu bzw. von ihr weg fraglos zu d e n Präsentationsmöglichkeiten gezählt werden, die beim Rezeptionsvorgang eine erläuternde, vermittelnde, zugleich aber auch akzentuierende Funktion einnehmen (s. Filmanalyse 3). Die Zufahrt auf ein Detail wird dabei stets eher akzentuierend und eingrenzend, die Rückfahrt eher klärend für den größeren Zusammenhang wirken.

Von weitaus größerer Problematik ist ohne Zweifel der S c h w e n k auf der Bildfläche. Es gilt sich zunächst die schlichte Tatsache zu vergegenwärtigen, daß der Schwenk dem biotischen Blickrichtungsverlauf unseres Sehapparats grundsätzlich zuwiderläuft. Unser Auge 'streicht' nicht wie die Kamera über eine zu betrachtende Bildfläche, sondern s p r i n g t v o n F i x p u n k t z u F i x p u n k t . Diese Tatsache nun zum Beleg gegen jede Kamerabewegung am Bild machen zu wollen, hieße nicht nur eine dem Medium Film gegenüber widersinnige Forderung erheben, sondern dem Kunstwerk zugleich den Wert des Unantastbaren verleihen wollen.
Andererseits ist es m.E. eine unverzichtbare Forderung, kritisch zu fragen, unter welcher Z i e l s e t z u n g ein Schwenk an der Bildfläche eingesetzt werden soll. Es sei vorweg bemerkt, daß sich die folgenden Überlegungen bis auf eine Ausnahme auf den betont langsamen, allmählichen Kameraschwenk beziehen, da der extrem schnelle Schwenk (Wischer), bei dem einzelnen Fixpunkte des abgetasteten Bildfeldes nicht mehr erkennbar sind, in die Kategorie der optischen Effekte eingereiht werden muß. Wie bei der Untersuchung der vorangegangenen

filmischen Darstellungsformen können auch bei der Frage nach der Wirkung und Funktion des Kameraschwenks keine vom jeweiligen Einzelbild unabhängigen Aussagen gemacht werden. Es kann nicht ohne Kenntnis einer Bildkomposition von bestimmten notwendigen und weniger notwendigen Kameraschwenk-Richtungen gesprochen werden, da es auch keine vom jeweiligen Bild unabhängige, generelle Blickrichtungsspur unseres Auges gibt. Es ist nicht möglich, ohne Berücksichtigung der jeweiligen Gestaltungsfaktoren am Bild von einem allgemeinen Betrachtungsverlauf auf einer Bildfläche zu sprechen.
"Es mag sein, daß sie (die generelle Blickrichtungsspur) existiert - sie ist jedoch von den viel stärkeren Einflüssen, die von der jeweiligen Gestaltung des Bildes ausgehen, dermaßen überlagert, daß sie selbst bei einem großen Zahlenmaterial überhaupt nicht erkennbar ist. Sicher ist im Augenblick nur, daß der erste Blickpunkt nicht auf die Randzonen des Bildes fällt, es sei denn, es befände sich dort etwas außergewöhnlich Auffälliges; aber das wäre ja bereits wieder ein Einfluß der jeweiligen Gestaltung" (52).

Diese Aussage macht deutlich, daß auch unsere Überlegungen nur für konkrete Einzelfälle Gültigkeit haben werden. Von besonderem Interesse dürften dabei vor allem Bildkompositionen sein, in denen selbst schon Bewegung als bildnerisches Problem auftritt, sei es als eingefangene momentane Bewegung, als Bewegungsassoziation oder als Bildspannung.

Untersuchen wir aber zuvor eine betont statische Bildkomposition (Abb. 8, P. Mondrian, Rhythmus aus schwarzen Linien, 1935 - 1942, Düsseldorf). Das Gemälde Mondrians besteht ausschließlich aus schwarzen Senkrechten und Waagerechten, zwischen die 3 farbige Felder (eins davon nur knapp angeschnitten) gesetzt sind. Das Bild ruft keine Bewegungsassoziation hervor. Was wird in diesem Falle ein Kameraschwenk auf der Bildfläche bewirken? Ohne Frage wird der Rezipient während des Schwenks (wir nehmen hier eine diagonale Schwenkrichtung vom blauen zum gelben Feld an unter Beibehaltung der Einstellungsnähe) einzelne, für die Bildkomposition signifikante Merkmale (nämlich die Senkrecht-Waagerecht-Struktur)

registrieren können. Das Auge, das ja auch während der Betrachtungsweise durch die gleitende Kamera von Fixpunkt zu Fixpunkt springt, wird sich somit eine gewisse Orientierung zu verschaffen versuchen.
Aber der Schwenk stellt zwischen den beiden farbigen Feldern, die innerhalb der Bildfläche keine zwingende Beziehung zueinander aufnehmen, Kontakt her; er zwingt das Auge, diesen Kontakt mitzuvollziehen.
Auch bleibt jede Kameraeinstellung, somit auch der Schwenk, bewußt oder unbewußt als Erinnerungsspur beim Rezipienten haften; sie trägt zur Vorstellung über das abgebildete Objekt bei. In welchem Maße beeinflußt die von der Kamera gezogene neue, im Bild ja nicht existente Richtungsspur die Bildaussage? Hier dürfte der bereits bestehende Informationsstand über das Gesamtbild eine wesentliche Rolle spielen: es kann angenommen werden, daß die Bewegungsspur des Schwenks o h n e K e n n t n i s d e r G e s a m t k o m p o s i t i o n sehr viel eher als Eigenschaft des Bildes denn als Demonstrationsmittel des Films eingeschätzt wird. Diese Fehleinschätzung wird besonders dann eintreten, wenn der Schwenk so nah am Bild vollzogen wird, daß keine weiteren Orientierungsdaten mehr geliefert werden. Ist dagegen bereits eine Kenntnis über die Gesamtkompostion vermittelt worden, wird der Schwenk zweifellos eher der Kamera zugeordnet werden können; die Erinnerung an die Bildordnung verhindert, daß das Bild neue, nicht existente Eigenschaften erhält.

Der für die Auseinandersetzung mit dem Bild nachteilige 'Umschlag-Effekt' soll nicht darüber hinwegtäuschen, daß der langsame Schwenk ebenso wie die Kamerazufahrt (bzw. -rückfahrt) einer Schnittfolge gegenüber stets den Vorteil besitzt, den Bildkontext, in dem ein Detail steht, aufzuzeigen. Wie die Rückfahrt an einem Detail auf das Ganze die Orientierung des Rezipienten innerhalb der Gesamtkomposition ermöglicht, so vermag auch der Schwenk (etwa von einem Detail in die Bildumgebung) rasch den größeren Zusammenhang wiederherzustellen; der Betrachter erreicht durch den Schwenk einen Behaltenswert der betrachteten Bildteile. Zweifellos aber ist die Rückfahrt hier das unproblematischere, weil weniger

irritierende filmische Mittel; sie kann stets das Bildganze aufzeigen aufgrund ihres vergrößerten Abstands; der Schwenk beinhaltet immer die Möglichkeit, seine demonstrative oder informierende Funktion zu verlieren und auf die Seite des Filmgegenstands überzuwechseln, insbesondere dann, wenn er in extrem nahen Einstellungen vollzogen wird: der Kamerablick geht dann im Abgebildeten auf (53); der Schwenk wird zur Bildqualität.
Auch unter dem Aspekt der O r i e n t i e r u n g innerhalb der Bildordnung wirft der Schwenk Probleme auf. Hier ist vor allem der stereotype Schwenk auf der Bildfläche ohne Berücksichtigung der Komposition gemeint. In der Verfilmung dreier Grafiken Rembrandts (s. Filmanalyse 1) streift die Kamera auf den Bildkompositionen bei ganz naher Einstellung in scheinbar beliebiger Richtung entlang; sie bewegt sich von Figur zu Figur, ohne sich an den jeweiligen kompositorischen Richtungstendenzen zu orientieren, die vom Bildaufbau her gegeben sind. Dem Betrachter, der die einzelne Gesamtkomposition zuvor nicht kennengelernt hat, werden so gar nicht vorhandene kompositorische Zusammenhänge suggeriert; überdies zwingt ihn die Kamera (aufgrund der fehlenden Kenntnis des Ganzen) zu einer optischen Irrfahrt über die Bildfläche.

Was bewirkt der Schwenk, wenn er eine im Bild selbst vorhandene Bewegungsspur aufgreift und sie nachvollzieht? Liegt hier seine spezifische Möglichkeit am Kunstwerk? Das Bildbeispiel in Abb. 8 bewies bislang nur, daß der Schwenk an einer statischen Bildordnung, die von sich aus keine Bewegungsassoziation aufweist, diese Ordnung bei fehlender Kenntnis des Ganzen imitieren kann.

In der Komposition der Abb. 9 (Derek Boshier, 'Icarnus Gibes a Man Oxo Appeal, 1962) dominiert aber nur eine breite Pinselspur, die von rechts ins Bild gezogen worden ist und offensichtlich als Bewegungsspur der gestürzten Figur zu interpretieren ist. Diese Bewegungsspur bestimmt die im Bild vorhandene kompositorische Spannung; sie scheint selbst schon einen auf die Leinwand gebannten raschen Schwenk darzustellen: die 'flüchtige', verwischte Malweise und die dynamische Spannung können als

typische Merkmale des sogenannten Reißschwenks, der besonders rasch geführt wird, bezeichnet werden. Das Bildelement und der Kameraschwenk kommen sich somit in ihrer Wirkung auf den Betrachter sehr nahe, wenngleich der Bewegungsspur im Bild auch die faktische Bewegung fehlt.

Trotz dieser Affinität gilt aber, daß ein rascher Kameraschwenk entlang der Bewegungsspur zunächst das vom Maler gewählte Z e i c h e n f ü r B e w e g u n g in eine (durch den Film ermöglichte) faktische Bewegung umformt. Für den Betrachter des Bildes (im Original) bleibt die dargestellte Spur als Bild- und Gestaltungselement erhalten; der Filmbetrachter, der etwa (gemäß dem Trend des Fernsehfilms) als erste Bildinformation einen Schwenk entlang der Bewegungsspur mitvollzieht, wird aber im unklaren bleiben, ob es sich um eine Information ü b e r das Bild oder eine Interpretationsform durch das Filmmedium handelt: beide Mittel, das bildnerische wie das filmische, vermengen sich.
Das hier gewählte Beispiel stellt insofern einen Sonderfall dar, als der extrem schnell geführte Schwenk hier noch eine gewisse Berechtigung vom Bild her finden dürfte; grundsätzlich aber, das wurde schon erwähnt, kann dem sogenannten Reißschwenk, der die Bildfläche 'überfliegt', keine klärende Funktion zugesprochen werden: er wird sich in der für das menschliche Auge zu schnellen Bewegung stets über die jeweilige Bildkomposition hinwegsetzen.

So kann gefolgert werden, daß sich der Konflikt zwischen der Eigenschaft des Filmmediums, an Bildern Bewegung zu vollziehen, und einer Bildkomposition dann verstärkt, wenn die Komposition s e l b s t auf Bewegungsassoziationen hin angelegt ist; die beiden Mittel der Bewegung (das bildnerische und das filmische Mittel) konkurrieren miteinander.

Neben der in Abb. 9 untersuchten Bewegungs s p u r bedeuten Bildstrukturen, die i n s g e s a m t Bewegung assoziieren, für die bewegte Kamera offenbar eine unwiderstehliche Versuchung, mit der im Bild dargestellten Bewegung in Konkurrenz zu treten.

Als Bildbeispiel wählen wir Boccionis 'Die Abfahrenden', 1911 (Abb. 10). Die Zeichnung besteht aus diagonal gerichteten Linienbündeln, in die Bewegungsvorgänge (bei der Abfahrt eines Zuges) eingefügt sind. Die Bildfläche scheint aus einem vorbeiziehenden Strom zu bestehen, von dem einzelne Bildelemente mitgerissen werden und der nur durch den Bildrahmen gestoppt zu werden vermag. Der harte Schwarz-Weiß-Kontrast verstärkt den Eindruck des Flüchtigen.
Der durch die Bildstruktur hervorgerufene V i b r a t i o n s e i n d r u c k kommt auch hier den Möglichkeiten des Filmmediums zur Bewegungsdarstellung entgegen. Der Gedanke, aus der Darstellung von Bewegung eine im Film erlebbare Bewegung durch eine s e l b s t v i b r i e r e n d e K a m e r a oder durch eine e x t r e m s c h n e l l e F o l g e h a r t a n e i n a n d e r g e s c h n i t t e n e r B i l d e i n s t e l l u n g e n zu machen, dürfte für jeden Filmmacher naheliegen.
In dem Film 'Danseueses de Degas' von A.M. Roland (54) wird der Versuch unternommen, die von Degas dargestellten P o s e n der Balletttänzerinnen in wahrnehmbare b e w e g t e S p r ü n g e umzusetzen. Der von Degas eingefangene Augenblick einer Bewegung wird zu einer in der Filmbetrachtung faktischen Bewegung verändert: das Filmbildformat wird halbiert und abwechselnd eine Hälfte mit einer von Degas gezeichneten Figur gefüllt, während das andere Feld schwarz bleibt. Durch eine rasche Auf- und Abblende der beiden Felder scheinen nun die Figuren von einer Seite zur anderen zu springen.

Geht man davon aus, daß die filmische Darstellung (gemäß den genannten Kriterien) den Rezipienten über das Kunstwerk informieren will, daß er die jeweiligen bildnerischen Phänomene erfahren und erleben soll, darf das Filmmedium das Kunstwerk nicht zum Aufhänger machen. Wenn Bewegung als künsterlisches Ausdrucksmittel eines Bildes erfahrbar gemacht werden soll, wird der Film seine Bewegungsmöglichkeit nicht dazwischenschieben dürfen. Läßt sich die Kamera, die die Grafik Boccionis erfaßt, zur eigenen Vibration verleiten, bleibt das spezifisch bildnerische Ausdrucksmittel des Bildes völlig unbekannt; ~~das~~ dieses

wird in der Filmrezeption zum kinetischen Objekt.

Wenn der Betrachter allerdings die für eine Bildkomposition und Bildstruktur spezifische Bewegungsdarstellung kennengelernt hat (durch statische Einstellungen), scheint mir die Möglichkeit des Films, von der Darstellung zur eigenen Interpretation überzugehen, ein für das Problem 'Bewegung' durchaus interessantes Mittel zu sein. Der Rezipient muß aber diese Veränderung der Bildaussage als eine b e w u ß t e i n g e s e t z t e I n t e r p r e t a t i o n s f o r m des Films erkennen können; der vom Filmmedium vollzogene Schritt zur erfahrbaren Bewegung muß sich für den Rezipienten als mögliche Steigerung der bildimmanenten Bewegung darstellen.

Zu dem Konflikt zwischen Bewegung als bildimmanenter Eigenschaft und der Bewegung des Films liefert Arnheim, ohne direkt auf den Film anzuspielen, einen Beitrag. Er stellt fest: "Kein Bild und keine Plastik kann die Bewegung eines Körpers wirklich darstellen, sondern nur die Spannung, die im Abweichen von der normalen Haltung liegt. Der Diskuswerfer wirft nicht, und die Schleuder des David von Bernini schleudert keinen Stein, die Schwerter der Engel von Dürer treffen nicht und der Sämann von Millet streut keinen Samen" (55). Die 'Unfähigkeit' des Diskuswerfers, den Diskus zu schleudern und in faktische Bewegung zu versetzen, stellen ja für das künstlerische Objekt kein Negativum dar, das nun mit den Möglichkeiten des Films endlich überwunden werden kann. Die von Arnheim beschriebene S p a n n u n g ist die charakteristische Eigenschaft des künstlerischen Objekts, die auch in der Filmrezeption erhalten werden muß. Der Film darf Bildspannung nicht durch das nachträgliche Verleihen einer Eigenbewegung des Bildes ersetzen wollen.

Z u s a m m e n f a s s u n g :

- Die Kamerazufahrt (bzw. -rückfahrt) als eine Form der Bewegung am Bild vermag bei allmählicher Veränderung der Einstellungsnähe akzentuierende (bzw. klärende) Funktion einzunehmen).

- Die permanente Bewegung auf der Bildfläche durch Kameraschwenks führt zu der unbewußten Erwartung des Rezipienten, das Kunstwerk könne erst in der durch die Kamera aktivierten Form interessant werden.
- Wenn noch keine Kenntnis über die Gesamtkomposition eines Bildes besteht, wird der Schwenk eher als Qualität des Objekts denn als filmisches Darstellungsmittel eingeschätzt. Das künstlerische Objekt nimmt dann Eigenschaften des Filmmediums an.
- Der Verlauf eines Kameraschwenks darf den im Bild herrschenden kompositorischen Richtungstendenzen nicht zuwiderlaufen; die kreuz und quer schwenkende Kamera stellt formale und inhaltliche Bezüge her, die in der Bildordnung nicht vorhanden sind.
- Die Umsetzung im Bild dargestellter Spannungs- und Bewegungsvorgänge in eine scheinbare Eigenbewegung des Bildes (durch Kameravibration und induzierte Bewegung) verzerrt die Intention des Künstlers und verhindert eine Auseinandersetzung mit spezifisch bildnerischen Darstellungsformen.

2.7 R e s u m e e

Die hier angestellten Überlegungen sind nicht als Rezepte, sondern als ein Versuch zu verstehen, die filmische Darstellung künstlerischer Objekte aus der Willkür eingefahrener Bildmuster zu befreien. Ansatz unserer Überlegungen waren die im jeweiligen Kunstwerk herrschenden Gestaltbedingungen und ihre Wahrnehmung durch den Rezipienten.
Es konnte sich nicht darum handeln, eine neue, d.h. bisherigen filmischen Wahrnehmungsgewohnheiten völlig zuwiderlaufende Filmsprache zu fordern - diese wäre ja nicht verständlich. Vielmehr wurde versucht, aus der Darlegung der Unterschiedlichkeiten beider Medien (des Kunstwerks und des Films) eine der Aussage des jeweiligen künstlerischen Objekts a d ä q u a t e Darstellungsform zu entwickeln. Dabei haben sich sowohl konkrete Möglichkeiten als auch kaum überwindbare Grenzen ergeben: Wir legten dar, daß die Chance des Films darin besteht, die unterschiedlichen filmischen Präsentationsformen von den jeweiligen Gestaltungsfaktoren und Wahrnehmungsbedingungen eines Bildes her zu bestimmen. In dieser Forderung deuteten sich zugleich bestimmte Grenzen des 'Kunstfilms' an: extrem komplexe Bildkompositionen fügen sich im Film (aufgrund dessen Eigenschaft, das Abgebildete aufzulösen) kaum noch als Einheiten zusammen. Auch die grundlegend unterschiedliche Betrachtungsweise von Auge und Filmkamera ließen die Schwierigkeit erkennen, präzise Aussagen zur Reihenfolge der Einzelinformationen zu liefern.
Genauere Ergebnisse können aber erst in systematischer Forschungsarbeit gewonnen werden. Als wichtiges Ziel dieser Forschung müßte die Erstellung von F i l m - m o d e l l e n betrachtet werden; diese müßten folgende drei Variablen einbeziehen:

- Die Z i e l s e t z u n g einer Verfilmung: worauf hin, nach welchen Kriterien soll das Kunstwerk vom Film betragt werden.

- D e r A d r e s s a t des Films:
  Die Kenntnis von Einstellungen und Vorurteilen der Bildenden Kunst allgemein und auch dem Film gegenüber in verschiedenen Sozial- und Altersgruppen sowie die Kenntnis verschiedener Formen des Filmerfassens.
- Die Berücksichtigung des jeweiligen Anwendungsbereichs eines Films über Bildende Kunst (Schule, Hochschule, Fernsehen, Kino, Museum) und der sich daraus ergebenden Konsequenzen.

Unter diesen Aspekten müßten alternierende Modelle von 'Kunstfilmen' entwickelt werden, die an ständig verfügbaren Adressatengruppen erpropt werden könnten.

Hier soll allerdings nicht die Illusion geweckt werden, daß schon die Schaffung von Institutionen und das Ingangsetzen empirischer Untersuchungen die bestehende Problematik zu lösen vermag; die filmische Darstellung künsterlischer Objekte wird aufgrund der an jedem Kunstwerk ganz unterschiedlichen Gestalt- und Wahrnehmungsbedingungen immer neu zu reflektieren sein.
Systematische Untersuchungen könnten die Funktion einzelner filmischer Präsentationsformen deutlicher und ihre Wirkung kontrollierbarer werden lassen.

Auf der Basis dieser Überlegungen müßte Forschungsarbeit in Gang gesetzt werden. Die Reflexion der einzelnen filmischen Darstellungsformen hat immer wieder verdeutlicht, daß genauere Aussagen nur durch empirische Untersuchungen gewonnen werden können. Zu fordern wären Institutionen, in denen Filmpraktiker, Psychologen, Kunstwissenschaftler und Kunstpädagogen gemeinsam unterschiedliche Filmmodelle entwickeln.

Damit wäre ein entscheidender Beitrag zur Objektivierung des sogenannten Kunstfilms geleistet.

3. Filmanalysen

3.1 Vorbemerkungen

Folgende drei Filme wurden analysiert:

- "Rembrandt - nie gesehener Rembrandt" von Hans Cürlis, 1954
- "Bildnisse von Frans Hals" von Frans Dupont, 1964
- "Max Ernst - Entdeckungsfahrten ins Unbewußte" von Peter Schamoni und Carl Lamb, 1963

Die Analysen stellen, wie ich meine, eine notwendige Ergänzung zu den bisherigen Ausführungen dar. Nachdem die verschiedenen Fragekomplexe bisher gleichsam über die Filme hinweg untersucht worden sind, sollen nun an konkreten Beispielen die Implikationen und Wechselbeziehungen der filmischen Aussagemittel aufgezeigt werden, die in den bisherigen Untersuchungen notwendigerweise getrennt behandelt wurden. Erst in der Einzelanalyse kann entschieden werden, ob die jeweils verwendeten filmischen Präsentationsformen für die Zielsetzung des Films adäquat eingesetzt worden sind oder Rezeptionsprobleme aufwerfen. Die Wirkung der filmischen Interpretation von Kunstwerken kann erst am konkreten Filmbeispiel präzisiert werden; erst im Kontext aller an der Filmaussage beteiligten Elemente erhalten die optischen Darstellungsformen am Kunstwerk ihren Wert.
Die in den Analysen erarbeiteten Ergebnisse werden wesentliche Teile unserer bisherigen Überlegungen bestätigen; vor allem die Problematik des Filmausschnitts unter dem Aspekt der Information über ein Kunstwerk wird in den beiden ersten Filmanalysen eine entscheidende Rolle spielen. Aber auch die flüchtige, weil viel zu kurze Darstellung der Objekte wird hier erneut aufgegriffen. Andererseits zeigt der zuletzt untersuchte Film über Max Ernst doch deutlich, daß eine ausschnitthafte und kurze Präsentation eines Kunstwerks nicht z w a n g s l ä u f i g negativ zu beurteilen ist; die filmische Darstellungsform der Kunstobjekte ist stets an der Zielsetzung des Films zu messen.

Nicht zuletzt wollen die drei Filmanalysen eine pragmatische Hilfestellung für alle sein, die Filme über Malerei und Grafik in der Schule, der Erwachsenenbildung oder der Museumspädagogik zum Einsatz bringen wollen. In jeder Analyse wurde daher die Frage nach dem didaktischen Wert untersucht. Auch die Entscheidung, zwei der drei analysierten Filme aus dem Bestand des Instituts für Film und Bild (FWU) zu wählen, wurde aus der Überlegung heraus getroffen, möglichst für jeden leicht erreichbares Filmmaterial zu untersuchen.

Auf Kriterien der Auswahl und Beurteilung der Filme wird zu Beginn der einzelnen Analyse hingewiesen. Zur Orientierung des Lesers und zur Erleichterung der Lektüre wurden die von mir angefertigten Filmprotokolle den Analysen angefügt; mir scheint so auch die Schwierigkeit, die Qualität der Analysen ohne genaue Kenntnis der drei Filme zu beurteilen, vermindert zu sein. Die Ergebnisse der Analysen werden stets durch Bezugnahme auf die Protokolle belegt.
Die drei Analysen orientieren sich in Aufbau und Gliederung an dem von G. Albrecht entwickelten Modell der Filmanalyse (1).

3.2 Filmanalyse 1

'Rembrandt - nie gesehener Rembrandt'

3.2.1 Drei Radierungen Rembrandts als Gegenstand des Films

Gegenstand des Films sind folgende drei Radierungen Rembrandts: das 'Hundertgulden-Blatt', erster Druckzustand, um 1649, 'Christus lehrend' ('La petite Tombe'), nur ein Druckzustand, 1652 und 'Die drei Kreuze', erster Druckzustand, 1653(s. Abbildungen).
Die Radierung 'Das Hundergulden-Blatt' (so benannt nach ihrem Verkaufspreis), an der Rembrandt fast ein Jahrzehnt arbeitete, vereint verschiedene Darstellungen aus dem gesamten 19. Kapitel des Matthäus-Evangeliums (s. Abb.). Christus steht im Mittelpunkt des Bildes; von links nähern sich Mütter, die ihre Kinder zum Segnen bringen, von rechts kommen Arme und Kranke, die auf Hilfe und Heilung hoffen. Innerhalb der linken Figurengruppe, (die sich aus Jüngern und Pharisäern zusammensetzt), stellt Rembrandt die Parabel vom reichen Jüngling dar. Am rechten Bildrand ist das Gleichnis vom Kamel erkennbar, das besagt, daß dieses Tier eher durch ein Nadelöhr geht als daß ein Reicher ins Reich Gottes kommt. Nach K.G. Boon (2) verstand Rembrandt die einzelnen Bilbeltexte nicht als losgelöste Beispiele für die Taten Christi, sondern als zusammenhängende Einheit. So muß auch der Versuch, die verschiedenen Bilder in einer Radierung zu vereinen, als umfassendes Dokument der Botschaft Christi interpretiert werden.

Kompositionell sind die von beiden Seiten heranziehenden Personengruppen auf die Figur Christi bezogen; er hebt die linke Hand wie segnend über die Kranken und weist gleichzeitig mit dem rechten Arm auf die vor ihm stehende Mutter mit ihrem Kind hin. Mit dieser Geste verbindet er alle, die zu ihm gekommen sind. Rembrandt verknüpft die verschiedenen Einzelszenen zu einer bewegten, fast erzählerischen Darstellung; alle Personen scheinen an der beschriebenen Handlung beteiligt zu sein. Die differenzierten Gesichtsausdrücke, Gesten und Gebärden (z.B. der Arm der am Boden liegenden Kranken, die zu Christus emporgehobenen Hände der Alten oder das nachdenkliche Gesicht des

egenstand des Films
ind folgende drei Ra-
ierungen:
. Das 'Hundertgulden-
Blatt', erster Druck-
ustand, um 1649
. 'Christus lehrend'
'Kleine Predigt'),1652
. 'Die drei Kreuze',
rster Druckzustand,
653

reichen Jünglings) sind Zeichen für die unmittelbare Betroffenheit der Gläubigen.
Innerhalb der dargestellten Personen erscheint Christus als irdisches Wesen, als Helfer derjenigen, die ihn um Trost und Segen bitten. Er ist nicht die dominierende und herausragende Gestalt, sondern fügt sich kompositionell, trotz seiner zentralen Position und des dunklen Hintergrunds, in die Menschenmenge ein. Andererseits verleiht Rembrandt der Person Christi, wie überhaupt der gesamten Darstellung, eine überirdische Symbolik. Er wählt als Umgebung für die beschriebene Szene ein im Schatten liegendes Gelände mit einem Gewölbe. Durch die fast gegenstandslose, nur noch nach Helligkeit differenzierte Fläche im Hintergrund löst er die Darstellung der Figurengruppe aus der unmittelbaren Beschreibung heraus. Die biblische Szene wird durch die 'Umhüllung' in dunkle Schraffurlagen und Ätzflächen in helles Licht 'getaucht'. Das Licht ist hier keiner erkennbaren Beleuchtungsquelle zuzuordnen - es geht von Christus selbst aus und überstrahlt in unterschiedlicher Intensität die Personen. Auf die Bedeutung des Lichts bei Rembrandt weist K. Bauch hin: das "Licht um Christus ist ... nicht ein Attribut oder ein Abzeichen, sondern es geschieht erst, es ist Geschehen." (3). Während (im 'Hundertgulden-Blatt') die Personen in der linken Bildhälfte so hell erleuchtet sind, daß kaum noch Schattenpartien oder Verdunklungen wahrzunehmen sind, kommen die Armen und Kranken aus dem Schatten der rechten Bildrandzone.

Rembrandt wechselt in der grafischen Behandlung des Blattes zwischen ausschließlich linearer Zeichnung (linke Bildhälfte), hellen Grautönen durch leicht gezogene Schraffuren (obere Randzone) und extrem dunklen Zonen durch zunehmende Verdichtung der Schraffur (Hintergrund). Die Verteilung von Hell und Dunkel bestimmt entscheidend die kompositorische Wirkung des Blattes; gleichzeitig bewirken Licht und Schatten eine symbolhafte Steigerung der dargestellten Szene.

Die im 'Hundertgulden-Blatt' beabsichtigte symbolische Umsetzung ist in der zweiten Radierung, die den Filz zeigt, nicht mehr spürbar. Auch in dieser Graphik ('Christus lehrend') ist die Botschaft Christi das zentrale Thema (s.Abb.). Doch ist die Darstellung des predigenden Christus und seiner Zuhörer (einfache Männer und Frauen, eine Mutter mit einem Säugling auf dem Arm, ein am Boden spielendes Kind) intimer. Der Kreis der Zuhörer ist kleiner als auf dem vorangegangenen Blatt, Christus ist von ihm umschlossen, die Gesichter drücken äußerste Aufmerksamkeit aus, der Betrachter der Radierung fühlt sich in den Kreis der Personen einbezogen.

Die um Christus Versammelten sind von der Predigt ergriffen; sie sitzen und stehen in Gedanken versunken, ruhig und gesammelt. Boon vermutet, daß Christus gerade ein für die Zuhörer entscheidendes Wort gesprochen haben muß (4). Mit dieser Vermutung will der Autor offensichtlich die im Bild spürbare Atmosphäre erklären. Im Unterschied zum 'Hundertgulden-Blatt', in dem sich innerhalb der Menschenmenge eine ständige Bewegung nachweisen ließ, ist die Darstellung hier auf einen Augenblick völliger Ruhe reduziert.

Ein weiterer Unterschied liegt in der kompositorischen Anordnung der Personen. Die Komposition der 'Kleinen Predigt' ist straffer und übersichtlicher. Christus steht (auf einem Sockel erhöht) im Mittelpunkt des von den Zuhörern gebildeten Kreises. Der hinter ihm aufragende Pfeiler betont seine akzentuierte Position. Während er sich im 'Hundertgulden-Blatt' in die Figurengruppe einfügte, besteht nun eine spürbare Distanz zwischen ihm und den Gläubigen. Diese Distanz ist aber nicht als Unnahbarkeit zu deuten - sie ist im Bild allenfalls r ä u m l i c h zu verstehen. Die Geschlossenheit des kleinen Personenkreises, die konzentrierten, nachdenklichen Gesichtszüge der Zuhörer vermitteln den Eindruck, daß zwischen Christus und dem Volk eine enge Beziehung besteht, daß sein W o r t die Distanz überbrücken kann. Rembrandt hat trotz der bzw. gerade in der kompositionellen Heraushebung der Figur Christi eine zwischen allen Beteiligten herrschende Gemeinsamkeit hergestellt.

Hell und Dunkel werden im Bild gleichmäßig verteilt; Rembrand setzt diese Ausdrucksmittel kompositorisch, nicht aber symbolisch ein. Der Hintergrund besteht, im Vergleich zum 'Hundertgulden-Blatt', aus deutlich erkennbaren architektonischen Elementen; der predigende Christus wird im Milieu seiner Zuhörer dargestellt.

Die Radierung 'Christus lehrend' kann zusammenfassend als inhaltlich einfacher und als kompositionell straffer interpretiert werden als das zuvor gezeigte Blatt. Die Position Christi wird zwar (formal) betont, dennoch herrscht zwischen den Beteiligten eine direktere Beziehung.

Als dritte Radierung präsentiert der Film der ersten Druckzustand der 'Drei Kreuze' (s. Abb.). Die Kreuzigung Christi wird in einer breit angelegten Szene dargestellt. Auch in diesem Bild befindet sich die Figur Christi im Zentrum: der Gekreuzigte ragt weit über die Menschenmenge hinaus. Zu seinen beiden Seiten befindet sich ein weiteres Kreuz mit dem guten bzw. dem bösen Schächer. Unter den Kreuzen sind (auf der linken Seite) Reiter und Krieger sowie die Gruppe der Ungläubigen dargestellt; rechts im Bild der verzweifelte Johannes und die weinenenden Frauen; im Vordergrund wird Simon von Cyrene ratlos fortgeführt.

Licht und Schatten werden in dieser Radierung als d r a m a t u r g i s c h e Ausdrucksmittel eingesetzt; Rembrandt zerteilt die Darstellung durch von oben einfallende diagonale Lichtbündel. Durch gewaltige dunkle Flächen (links und rechts im Bild) wird die Helligkeit des einfallenden Lichts zu äußerster Wirkung gesteigert. "So entsteht der Eindruck, daß die Finsternis plötzlich vom Licht aufgerissen wird, und damit stellt Rembrandt auf dieser Radierung gerade die letzten Augenblicke des Golgathadramas dar - die Sonne verfinstert sich, der Vorhang des Tempels reißt entzwei, Jesus ruft dem Vater zu: in deine Hände empfehle ich meinen Geist ..." (5).

Die Personen um die Kreuze sind von der Verwirrung gekennzeichnet, die das herabstürzende Licht verursacht, während die Gruppe der weinenden Frauen, Johannes und der gute Schächer in 'grelles' Licht getaucht werden,

versinken die Ungläubigen in tiefer Dunkelheit. Die ausgelöste Ratlosigkeit ruft die unterschiedlichsten Reaktionen und Bewegungen hervor: die Soldaten sind erstarrt, der Hauptmann kniet nieder, Johannes wirft verzweifelt die Arme empor. Rembrandt betont mit diesen Bewegungsstudien und den abrupten Schwarz-Weiß-Kontrasten die Dramatik des Augenblicks, in dem Christus scheidet. Das Licht erhält hier eine noch viel stärkere überirdische Bedeutung als im 'Hundertgulden-Blatt', es steigert die inhaltliche Spannung, es wird Teil der Handlung selbst.

Im Vergleich zu den beiden zuvor gezeigten Radierungen ist auf diesem Blatt eine veränderte Darstellungsform der Figuren zu beobachten. Rembrandt reduziert nun die Körper auf kubische Grundformen; er verleiht ihnen blockartige Glieder (s. die weinenden Frauen). Es kann vermutet werden, daß es Rembrandt mit zunehmendem Alter immer weniger um eine naturgetreue Wiedergabe der Darstellung als vielmehr um eine mit freien grafischen Mitteln erreichte Intensivierung der Aussage ging. Entsprechendes gilt auch für seine Malerei.

Die nur skizzenhafte Andeutung einzelner Figuren (z.B. des Kriegers zwischen den Pferden) dürfte mit dem Hinweis auf den frühen Druckzustand dieses Blattes erklärt sein; die nach diesem Zustand noch folgenden Drucke belegen, daß Rembrandt die Druckplatte immer wieder veränderte. Da die Darstellung in den späteren Drucken in immer stärkerem Maße durch Licht und Schatten bestimmt wurde, kann angenommen werden, daß das entscheidende Problem für Rembrandt in dieser Arbeit die W i r k u n g v o n H e l l u n d D u n k e l war.

3.2.2 K r i t e r i e n d e r A n a l y s e

Aus diesen knappen Interpretationen der drei Radierungen können folgende Fragen als Minimalforderungen an den Film gestellt werden:

- Informiert der Film über die drei Radierungen? Verdeutlicht er inhaltliche und kompositorische Merkmale? Stellt er Bezüge zwischen den drei Blättern her?

- Macht er dem Betrachter speziell die grafischen und darüber hinaus die gestalterischen Mittel, mit denen Rembrandt arbeitete, bewußt?
- Problematisiert er Aussage und Wirkung für den heutigen Betrachter? Führt er zu einer Einschätzung des historischen Kontexts?
- Motiviert der Film grundsätzlich zur Auseinandersetzung mit Problemen der Kunstgeschichte?

3.2.3 Zur Auswahl des Films

Der Film ist m.E. für eine Analyse besonders geeignet, da alle Einstellungen, mit Ausnahme von drei kurzen Zwischensequenzen, am Kunstwerk selbst vorgenommen wurden; so lassen sich die Probleme, die bei der direkten Auseinandersetzung zwischen Kamera und Kunstwerk (in diesem Fall einer Bildfläche) akut werden, am deutlichsten beschreiben. Der Film weist ferner eine Schwierigkeit, die bei der Wiedergabe von Kunstobjekten stets existiert hat, überdeutlich auf: die Detailisolierung bzw. die ausschnitthafte Wiedergabe des Kunstwerks. Auf diesen Punkt wird im folgenden genauer einzugehen sein.

Das Herstellungsjahr des Films (1954) könnte zu der Vermutung führen, daß es sich hier um eine Analyse am falschen (d.h. veralteten) Objekt handele. Wenn im weiteren Verlauf der Untersuchung festgestellt wird, daß die filmische Aussage vorranging an Emotionen appelliert, so muß selbstverständlich der zeitliche und gesellschaftliche Kontext mitreflektiert werden, in dem der Film entstanden ist; so scheint die Betonung der Gefühlsebene in der Kunstvermittlung der Nachkriegszeit eine durchgehende Tendenz gewesen zu sein. Andererseits ist das Dilemma des heutigen 'Kunstfilms' gerade durch die weitgehende Fortsetzung dieser Tendenz verursacht, wenn sich die Wertvermittlung auch zum Schein objektiv gibt ('Kunst authentisch'). Darunter liegt letztlich nur die (möglicherweise unbewußte) Absicht, Bewunderung zu erzeugen.

3.2.4 Ziele der Analyse

Ziel der Analyse ist es, aufzudecken, daß der Film fast keine Informationen über die drei Radierungen vermittelt, daß er, kaum bewußt, eine kritische Position des Betrachters verhindert und statt dessen Gefühle der Bewunderung erzeugt oder erzeugen will. Es soll im folgenden nachgewiesen werden, daß dem Betrachter an keiner Stelle der historische und kunsthistorische Zusammenhang dargelegt wird, in dem die Drucke stehen. Vielmehr werden die Arbeiten losgelöst als einmalige geniale Schöpfung gefeiert. Dadurch erstickt der Film jede Motivation zur Auseinandersetzung mit dem dargestellten Thema und den künstlerischen Mitteln.

Um nicht in der dargelegten Kritik zu verharren, ist der Versuch unternommen worden, ein entscheidendes Aussageelement des Films, den Kommentar, neu zu formulieren, um eine gemäß den Kriterien veränderte Aussage zu erzielen. Den Versuch einer Neukommentierung innerhalb einer Filmanalyse hat zuerst B. Wember an dem Dokumentarfilm 'Bergarbeiter in Bolivien' (6) erprobt; dabei hat er auf die Problematik einer Textneufassung hingewiesen. Darauf wird später Bezug genommen.

3.2.5 Hinweise zum Film

Technische Daten

Der Film ist eine Produktion des Kulturfilminstituts Berlin (7). Die Regie führte Hans Cürlis. Für die Analyse stand eine Kopie des Instituts für den wissenschaftlichen Film Göttingen zur Verfügung.
Der Film ist 12,35 Minuten lang; er besteht aus 7 Sequenzen und 91 Einstellungen.

Der Adressat

Nach Auskunft des Herstellers und Regisseurs wendet sich der Film an das Massenpublikum. Der Zuschauer soll auf Einzelheiten in Rembrandts Radierungen hingewiesen werden, die er normalerweise nicht wahrnimmt. Er soll durch die starke Vergrößerung einzelner Bilddetails 'die künstlerische und technische Fähigkeit des Meisters bewundern' lernen.

3.2.6 Beschreibung des Films

Die erste Sequenz (Vorspann) steht in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit den Radierungen: Rembrandt wird in sechs Selbstbildnissen aus verschiedenen Jahrzehnten (s. Filmprotokoll) vorgestellt. Danach folgt die erste von drei kurzen Zwischensequenzen, die vor jeden der drei Hauptteile gesetzt sind. In einem Kupferstichkabinett wird einer Besucherin von einem Museumsbeamten und dessen Assistentin das 'Hundertgulden-Blatt' zur Betrachtung vorgelegt. Die erste Hauptsequenz vermittelt in 24 Einstellungen, die bis auf eine nur stark vergrößerte Details erfassen, Aussagen über das Blatt, vorrangig über verschiedene Gesichtsdarstellungen innerhalb der Figurengruppe.

In der zweiten Zwischensequenz wird das Blatt in die Kassette zurückgelegt und die zweite Radierung ('Christus lehrend') vorgelegt. Danach wird dieses Werk in einer Folge von 23 Ausschnitten und zwei Totalen erfaßt. Auch hier vermittelt der Film bis auf zwei Bildeinstellungen ausschließlich Eindrücke von Gestik und Mimik der dargestellten Personen.

Auch der dritten Radierung ('Die drei Kreuze') ist eine kurze Sequenz vorangestellt, in der, wieder im Kupferstichkabinett, das Blatt sorgfältig hervorgeholt wird. In der letzten Hauptsequenz (29 Einst., davon 26 Ausschnitte und 3 Totale) werden dann erneut Einzelheiten aus der Figurengruppe um Christus dargestellt.

3.2.7 Die filmische Aussage

Zum Problem der Detailisolierung am Kunstwerk

Durchgehendes Merkmal des Films ist die Detailvergrößerung und -isolierung an den drei Radierungen. Die Kamera erfaßt Bildausschnitte und führt sie dem Betrachter übergroß vor Augen. Der Film selbst weist in seinem Kommentar (s. Filmprotokoll) auf dieses Prinzip hin: "... die letzten Offenbarungen vermittelt uns der Film. Er zwingt die Vergrößerungen in eine Isolierung, die sonst kaum das Auge leisten kann" (E 10,11) (E = Ein-

stellung). Diese Aussage zur Leistung des Filmmediums ist m.E. richtig. Ohne Zweifel wird der Zuschauer durch die Betonung von Details zu genauerem und intensiverem Sehen gezwungen. Bezieht man die Aussage jedoch auf die Verfilmung von Kunstobjekten, so wirft sie eine Frage auf, die bis heute in den sogenannten Kunstfilmen ungeklärt ist: Kann eine Folge von Details eine zuverlässige Information und Bewußtmachung über die Gesamtkompositionen, wie sie unter 3.2.1 beschrieben wurden, vermitteln? Diese Frage erhält in dem 'Rembrandt'-Film besondere Bedeutung.

Die Problematik der Detailinformation am Bild beginnt mit dem 'Einstieg' in die Kompositionen. Ohne daß der Betrachter einen auch nur annähernd vollständigen Eindruck des Gesamtbildes erhalten hat, löst die Kamera - für den Betrachter irgendwo im Bild - ein Detail übergroß heraus - und damit beginnt die Orientierungslosigkeit. Nachdem man, gewissermaßen als erstes Bildzeichen, das Detail erfaßt hat, wird eine Folge von nahen und ganz nahen Ausschnitten präsentiert, die wohl in der Lage ist, auf Rembrandts Fähigkeiten hinzuweisen, Mimik und Gestik grafisch hervorragend darzustellen, die aber niemals zu einer Orientierung über kompositorische Zusammenhänge zwischen den einzelnen Details zu führen vermag (vgl. E 17 - E 25, E 38 - E 48). Da der Film den Anspruch erhebt, künstlerische und technische Fähigkeiten Rembrandts bewußt zu machen, muß die Frage nach dem Aufzeigen von Bildzusammenhängen gestellt werden. Dem Betrachter bleiben diese verwehrt; ihm werden nur stückweise Bildreize dargeboten, die er in keinen Kontext stellen kann; er bewegt sich optisch in einem ihm unbekannten Bildfeld.

Alle drei Radierungen werden (sieht man von den kurzen Einblendungen E 57 und 76 ab) bezeichnenderweise erst am Schluß in ihrer Gesamtkomposition gezeigt. Die Dauer der Einstellungen an den beiden ersten Blättern kann jedoch nicht einmal für ein optisch rasch zu erfassendes Objekt als ausreichend bezeichnet werden; sie verwirrt den Zuschauer lediglich, da er nun, am Schluß der Bildinformationen, die Orientierung nachzuholen versucht, die ihm die Ausschnitte verwehrt haben. Erstaun-

lich lang erscheint dann, als letzte Filmeinstellung des Films, die Totale an den 'Drei Kreuzen' (9 Sek.). Doch die für den Film außergewöhnliche Länge wird nicht der Information halber gewählt - sie dient vielmehr, wie im folgenden noch mehrfach belegt werden soll, der Gefühlssteigerung und ist filmdramatischer Effekt; im Filmkontext führt diese Schlußeinstellung zur Bewunderung und nicht zur Information.

Die Fixierung auf Details führt zu dem falschen Schluß, Rembrandt sei ein Künstler,dessen Liebe zum Detail über die Beachtung kompositorischer Zusammenhänge dominiere.

Suggestive Wirkung und Gefühlsweckung

Zugleich ergibt sicht durch die bruchstückhafte Detailvermittlung eine bestimmte Wirkung; es muß vermutet werden, daß sie den Herstellern de Films bewußt war: indem die Kamera a u s s c h l i e ß l i c h Gebärden, Gestik und Mimik darstellt, wird der Betrachter in eine Welt der Stimmung und Emotion versetzt. Isolierung und Vergrößerung sind unter diesem Aspekt geeignete Mittel, Gefühle zu verstärken. Die pausenlose Darstellung menschlicher Gefühlsäußerungen, unterstützt von einem ebenso gefühlvollen 'Kommentar' und Orgelmusik, kann dem Betrachter niemals eine distanzierte oder kritische Haltung ermöglichen; indem an sein Gefühl appelliert wird, wird das Hinterfragen der vermittelten Aussagen und Werte von vornherein verhindert; der Betrachter kann nur noch staunen.
Es braucht nicht betont zu werden, daß sich die emotionale Wirkung im Kontext der einzelnen Aussageelemente ergibt. Die vergrößerte Gesichtsdarstellung, betrachtet man sie für sich, kann durchaus ein geeignetes Mittel der Bewußtmachung sein - aber nur dann, wenn zugleich Informationen und Hinweise auf Rembrandts grafischen Stil erfolgen.

Der Präsentationsrahmen

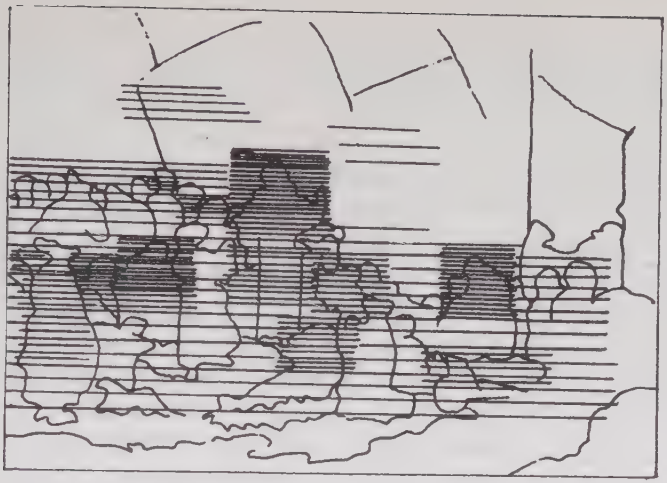
Wenn in der Textanalyse festgestellt wird, daß Rembrandt als gottähnliches Wesen und seine gezeigte Grafik als 'genialer Wurf' gefeiert wird, so wird eine ähnliche Intention auch schon vor der Präsentation der Kunst-

werke selbst verfolgt: bevor der Betrachter die Radierungen zu sehen bekommt, wird ihm in den drei Zwischensequenzen deutlich gemacht, womit er es nun zu tun haben wird; in der gediegenen Atmosphäre eines Kupferstichkabinetts werden, gewissermaßen als rituelle Handlung, die drei Blätter (sind es wirklich Originalabzüge?) würdevoll und übervorsichtig aus ihren Kassetten gehoben und einer elegant gekleideten Dame zur Betrachtung vorgelegt. Es muß vermutet werden, daß der hier inszenierte Rahmen suggerieren soll, daß schon allein der Umgang mit Kunst bestimmte Qualitäten erfordert, die nur wenige besitzen. Für die Information oder das Verständnis der drei Radierungen haben diese Zwischensequenzen keinerlei Funktion; sie dienen vielmehr der Einstimmung auf das, was kommen wird. Sie stellen von vornherein klar, daß der Zuschauer nun mit einer "unsagbaren Größe" (Kommentar E 90) konfrontiert werden wird und lassen so erst gar keine Zweifel aufkommen. Die folgenden Hauptsequenzen sind dann die Höhepunkte des Erlebens.

Information und Bewußtmachung

Die Beschränkung auf das Prinzip der Detailsisolierung bestimmt weitgehend den informativen Wert des Films (die mangelhafte Kommentierung der Details läßt die Aussage vollends auf eine Ebene gleiten, die Informationen geradezu verhindert). Indem die Kamera suggeriert, die drei Radierungen bestünden nur aus einer Addition von Personendarstellungen, werden die drei Blätter in verzerrten und falschen Proportionen wiedergegeben: der Film ignoriert z.B. im 'Hundertgulden-Blatt' annähernd die Hälfte der Gesamtkomposition, da er, wie auch in den beiden übrigen Blättern, entscheidende Bildelemente aus Vorder- und Hintergrund nicht darstellt (s.Skizze zum 'Hundertgulden-Blatt', s.3.2.1).

Bewußtmachung wird zwangsläufig verhindert, da Kunst als Privileg für wenige Auserwählte gedeutet wird und hier Emotionen an den Bildern geweckt werden. Obwohl die Kamera die Bildfläche teilweise mikroskopisch nah erfaßt, weckt sie keine Fragen und führt zu keiner Klärung der an den Radierungen auftretenden künstlerischen und technischen Fragen.



Die Skizze zum 'Hundertgulden-Blatt' zeigt die Fixierung der Kamera auf die Figurengruppe (Die dichtesten Schraffuren sollen die am häufigsten gefilmten Bildelemente aufzeigen).

Dem Filmbetrachter wird nur die Hälfte der Komposition präsentiert; Vorder- und Hintergrund werdem im Film ignoriert.

Was sagt der Film nicht?

Kompositorische Zusammenhänge

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Information über ein Kunstwerk fragwürdig sein muß, wenn nur die Hälfte des Bildes gezeigt wird. Indem kompositionell entscheidende Bildanteile unberücksichtigt bleiben, wird die künstlerische Qualität der Radierungen betroffen. So bleibt, um mit dem 'Hundertgulden-Blatt' zu beginnen, zunächst die Größenrelation zwischen der Figurengruppe und der Gesamtkomposition völlig unklar; daran ändert auch die eine Totale (E 33) nichts. Dem Betrachter bleibt weiterhin der gesamte Hintergrund, der aus großen, kontrastreichen, fast gegenstandslosen Schraffurlagen besteht, unbekannt. Es wird nicht deutlich, daß die freie grafische Darstellung des Hintergrunds die Wirkung der Figurengruppe um Christus entscheidend beeinflußt und ihr eine stark symbolische Aussage verleiht (vgl.3.2.1). Indem Rembrandt hinter die Figur Christi eine fast schwarze Fläche schiebt, steigert er die Bedeutung der Figur Christi erheblich.

Unklar bleibt ebenso die unterschiedlich exponierte Stellung Christi innerhalb der Gruppen. So wird im Film nicht aufgezeigt, daß die Christusfigur in der zweiten Radierung ('Christus lehrend') einerseits Teil einer senkrecht gedachten Mittelachse, die ihren Sockel in der weißen Fläche unter der Figur hat, andererseits fester Bestandteil des von den Zuhörern gebildeten Zirkels ist.(vgl. 3.2.1). Auch die Einbeziehung der Figur Christi in die Schar der versammelten (im 'Hundertulden-Blatt') kann der Film nicht verdeutlichen. In den 'Drei Kreuzen' schließlich ragt Christus, geblendet vom herabströmenden Licht, über die bewegte Menge hinaus.

Opfer der Detailvermittlung wird ferner die räumliche Wirkung der drei Bilder. Der Film kann an keiner Stelle die Weite und Ausdehnung innerhalb der Szenerie im 'Hundertgulden-Blatt' sowie die räumliche Figurenstaffelung in den 'Drei Kreuzen' vergegenwärtigen. Auch die im Gegensatz dazu intim wirkende, abgeschlossene

Atmosphäre in der 'Kleinen Predigt', die durch den Torausblick kaum gestört wird, wird nicht eingefangen (vgl. 3.2.1).

Der Einsatz von Hell und Dunkel in Rembrandts Radierungen

Die Hersteller des Films ahnten wohl, daß d i e Bildanteile, die sie dem Betrachter vorenthalten, von Bedeutung sein müssen; so lassen sich im Kommentar Hinweise zum Einsatz von Hell und Dunkel finden. Da wird von dem "Auswiegen von Hell und Dunkel" (E 34) gesprochen - und weiter: "Aus Dunkel und Dämmer führt Rembrandt ins Helle" (E 80). Diese Hinweise zu einem für das Verständnis der Bilder wesentlichen Phänomen bleiben aufgrund ihres Pathos in ihrer Aussage unverbindlich und nur Dekor, zumal die zum Kommentar vermittelten optischen Informationen auch gar nicht erst versuchen, die Bedeutung des Hell-Dunkel-Problems näher zu befragen.

Zunächst ist festzuhalten, daß, entgegen dem im Film vermittelten Eindruck, alles Dargestellte sei durch göttliche Inspiration in einem "genialen Wurf" gelungen, Rembrandt mit Sicherheit jahrelang am 'Hundertgulden-Blatt' und den 'Drei Kreuzen' gearbeitet hat (vgl.3.2.1). Bei den Veränderungen ging es Rembrandt in besonderem Maße um eine Steigerung des Ausdrucks und der Wirkung durch Aufhellung bzw. Verdunklung von Bildpartien. In zunehmendem Maß löste Rembrandt die hellen und dunklen Bildzonen von realen Beleuchtungsvorgängen ab und setzte Hell und Dunkel zur Steigerung der inhaltlichen Aussage ein (8). Gerade das 'Hundertgulden-Blatt' und 'Die Drei Kreuze' machen dieses Bemühen deutlich: Licht und Schatten werden hier als Element des inneren Aufbaus und der Intensivierung eingesetzt. Rembrandts Bildkomposition mit Hilfe von Hell und Dunkel muß zugleich in einem entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang gesehen werden; 'Hell-Dunkel' ist keine Erfindung von ihm, sondern verbreitetes Merkmal der Malerei im 17. Jahrhundert. Wie er allerdings durch eigene Auseinandersetzung zu einer immer gegenstandsloseren und symbolhaltigeren Verwendung des 'Hell-Dunkel' gelangte, ist sein Verdienst.

Davon wird im Film nichts gesagt - alles Schaffen ist in ihm auf den einmaligen schöpferischen Augenblick verkürzt.

Die unterschiedliche Figurendarstellung

Aber auch in der Darstellung des Menschen versuchte Rembrandt in der Spätphase eine gewisse Überwindung des Realen zu erzielen. Das zeigt sich u.a. in der Reduzierung und Vereinfachung der Figuren auf geometrische Grundformen; 'Die Drei Kreuze' sind dafür ein gutes Beispiel. An der rechts unter dem Kreuz Christi dargestellten Gruppe der Trauernden läßt sich der blockhafte, z.T. aus Kuben entwickelte Körperaufbau, der dennoch keine direkte Abstraktion bedeutet, genau untersuchen (9). Deutliche Ansätze zu dieser Körperauffassung sind auch schon in der 'Kleinen Predigt' zu beobachten, etwa an der am unteren Bildrand hockenden Frau mit Kind. Dieses Phänomen hätte der Film leicht verdeutlichen können, da er doch ausschließlich Figurenstudien betreibt.

3.2.8 Der Filmkommentar

Der Filmkommentar erhält für die Gesamtwirkung eine besondere Bedeutung; das liegt sowohl an seiner Beziehung zur visuellen Aussage als auch an der verfolgten Absicht. Das soll näher belegt werden.

Anhand des Kommentars lassen sich die vermittelten Werte besonders deutlich aufdecken und belegen. Der Text ist auf das Erleben des Filmbetrachters zugeschnitten. Er will den Zuschauer zu einer nicht näher erklärbaren Ehrfurcht vor der genialen Begabung Rembrandts zwingen; der Künstler wird in einer gottähnlichen Rolle präsentiert, seine Grafik als göttlich gefeiert: dem Betrachter werden "Wunder des Könnens" (E 9) verheißen, ihm werden "Offenbarungen" (E 10) versprochen und Bilder, die zugleich "Vollendung" und "künstlerisch auf unbegreiflicher Höhe" sind (E 73, 87). Rembrandts Radiernadel "schließt" Bildteile zu einem "optischen Wunder zusammen" (E 32). Hier wird das technische Werkzeug des Grafikers zum Z a u b e r s t a b erklärt, mit dem nicht etwa gearbeitet, sondern ein 'Wunder' vollführt

wird. So wird denn auch das störende Wort 'Beruf' durch "Berufung" (E 5) ersetzt, um die Überhöhung nicht zu gefährden. Die stark wertenden Attribute (wissend, bedingungslos, genial, unsagbar (E 6, 7, 78, 90) fordern zwanghaft zur fraglosen Übernahme auf; der Betrachter darf nur staunen. Er verliert jede objektive Einstellung und wird in eine Atmosphäre der Suggestion und Beschwörung versetzt, in der ein begnadetes Wesen mit "bedingungslosem Weltruf" (E 7) Göttliches leistet.

Rethorische Figuren erzeugen Stimmung

Charakteristisch für den Verzicht auf eine informative Aussage ist der Einsatz bestimmter rethorischer Figuren; es fallen allein 7 Inversionen auf: "Den Wundern des Könnens nähert sich der Betrachter ..." (E 9), "Reif und wissend blickt der ältere Rembrandt" (E 6) oder "Geblendet sind die Kriegsknechte" (E69); auch zu den Einstellungen 13, 20,22 und 67 wird diese Satzstellung verwendet. Ihr Einsatz kann erst im Kontext mit der inhaltlichen Aussage als absichtsvoll gedeutet werden; sie bewirken hier eine permanente a f f e k t i v e A n r e i c h e r u n g und sollen das tiefe Erlebnis auch formal ausdrücken.

Ebenso drückt die für jeden sachlichen Kommentar unübliche Wort-Wiederholung "Sie warten, warten und glauben" (E 26) eine Erhebung über die gewohnte Ebene sprachlicher Kommunikation aus (emphatische Wirkung). Daneben vermitteln 4 Ausrufesätze Gefühle der Bewunderung, Ehrfurcht und Akklamation. Sie applaudieren dem Künstler und seinem Werk: "Welche Leistung! " (E 51), "Welch genialer Wurf!" (E 78); hier darf der Betrachter nur noch bewundern und bejahen, ohne zu wissen, was er bejaht.

Interessant ist schließlich der Gebrauch des vorangestellten attributiven Genitivs in E 67: 'Des Vaters Licht strahlt in die Finsternis'. Abgesehen davon, daß hier eine fast biblische Formulierung verwendet wird, ist diese Wortstellung der poetischen Sprache zuzuordnen; ",,, was ihr anhaftet, ist ein Stimmungswert von Hoheit, Erhabenheit, Würde, Feierlichkeit." (10)

Der informative Wert

Welche Informationen vermittelt der Kommentar?
Aus dem Text lassen sich folgende sachliche Hinweise zu den drei Radierungen und der Person Rembrandts zusammentragen:

- Rembrandt hatte schon in jungen Jahren eine Vorliebe für Selbstbildnisse (E 1),
- Kein Maler hat sich häufiger portraitiert als er (E2),
- Das 'Hundertgulden-Blatt' ist nach seinem damaligen Verkaufspreis benannt worden (E 8),
- Ein Abzug von dieser Platte wird heute (1954) auf 100 000 DM geschätzt,
- Das in E 43 gezeigte Gesicht ist 7 mm breit,
- 'Die kleine Predigt' entstand nach dem 'Hundertgulden-Blatt', ihr Format ist 15 x 20 cm.

Diese Informationen beziehen sich ausschließlich auf Fakten und technische Daten wie Preis, Größe und Zeitfolge; sie berühren nirgendwo, bis auf die vorletzte Aussage, Fragen zu den drei Radierungen selbst. Es läßt sich unschwer erkennen, daß drei der aufgeführten Hinweise auch nur der Hervorhebung des Künstlers dienen; ihre Funktion ist es, Rembrandt gegen andere Maler abzugrenzen und seine (auch finanzielle) Wertschätzung zu betonen. Der zu den Hauptsequenzen gesprochene Kommentar liefert über die dürftigen Hinweise hinaus nur suggestive Formulierungen.

Während die Kamera die drei Darstellungen auf die fabulierende Ebene festlegt und wesentliche Bildelemente ignoriert, ist im Kommentar entsprechendes festzustellen: zusammenhanglos werden einzelne Figuren aus den Bildern kommentiert bzw. subjektiviert, über weite Einstellungsfolgen schweigt der Sprecher; dem Betrachter werden dann die Großaufnahmen, unterlegt mit Orgelmusik, noch konzentrierter angeboten. So steigert sich die Filmbotschaft an einigen Stellen (besonders in den letzten 4 Einstellungen) fast ins Unerträgliche.

Hinweise zu Rembrandts grafischem Stil fehlen völlig; die Leerformel "Eine Flut von Strichlagen strömt über die Fläche ..." (E 65) sagt nichts darüber aus, wie er als Radierer gearbeitet hat, wie er sich immer mehr auf

die reine Kaltnadeltechnik verlegt und Ätzungen immer sprasamer eingesetzt hat. Durch die unterschiedlich häufige und dichte Überlagerung von Parallel- und Kreuzschraffur erzielte er "schwebende, vor- und zurückweichende Tonflächen von intensivster Raumwirkung" (11). Das hätte der Kommentar zumindest an den Einstellungen 11 und 65 verdeutlichen können. So läßt sich zusammenfassend sagen, daß der Informationswert des Kommentars verschwindend gering ist und statt dessen emphatische Leerformeln mit suggestiver Wirkung die Bildfolge begleiten.

Versuch einer Neukommentierung

Wenn an dieser Stelle der Versuch unternommen wird, den Film mit einer Neufassung des Kommentars zu unterlegen, so geschieht das zum einen aus dem Wunsch heraus, über die dargelegte Kritik hinaus zu gelangen und einen konstruktiven Vorschlag zu dem anstehenden Problem zu liefern; zum anderen ist gerade der Filmkommentar als Aussageelement für die Gesamtwirkung dieses Films von so entscheidender Bedeutung, daß eine Neufassung, deren Ziele Information und Bewußtmachung sind, die visuelle Aussage wesentlich beeinflussen dürfte. Die Macht des Kommentars wird schon durch das Abstellen des Tons spürbar: betrachtet man die Filmbilder ohne Text und Musik, ergibt sich verständlicherweise eine distanziertere Wirkung.

Grenzen einer Neukommentierung

Die vorgeschlagene Methode der Neukommentierung ist allerdings problematisch, da sie allenfalls eine Objektivierung, jedoch keine grundlegend neue Filmaussage erzielen kann. Die Mängel der visuellen Aussage über die drei Radierungen werden von der Neukommentierung letztlich nicht beseitigt. Auch werden der Neufassung durch die Filmbilder erhebliche Grenzen gesetzt: der Kommentar muß sich stets auf das konkrete Filmbild beziehen, wenn die visuelle und akustische Aussage nicht auseinanderlaufen sollen (12). Diese Schwierigkeit wird auch ein neuer Kommentar zum Film nicht immer bewältigen können.

Die Überlegung, den Film auseinanderzuschneiden und neu zu montieren, kann in diesem Fall, abgesehen von organisatorischen Problemen, fallen gelassen werden, da das vorhandene Filmmaterial durch Umstellung nicht ergiebiger wird.

Wenn dennoch der Versuch einer neuen Kommentierung durchgeführt worden ist (s. Filmprotokoll), so soll damit nachgewiesen werden, daß die visuelle Aussage des Films durch einen Kommentar durchaus befragt und erläutert werden kann und daß der Filmkommentar diese Chance nicht genutzt hat. In jedem Fall stellt die Neufassung einen Versuch dar und erhebt nicht den Anspruch, die unzulängliche und verkürzte Information der visuellen Aussage zu ersetzen.

Zur Definition der Ziele

Die Definition der Ziele, die die Neukommentierung anstrebt, ergibt sich aus zwei Fragen: '<u>Wem</u> soll etwas vermittelt werden?' und '<u>Was</u> soll diesem Adressaten vermittelt werden?'. Beide Fragen sind direkt voneinander abhängig.

Die Frage nach der Zielgruppe ist bei der Formulierung der Ziele nicht auszuklammern; es wäre zu einfach, das 'große Massenpublikum', das die Hersteller des Films erreichen wollten, als Adressat zu benennen (13); die Art der visuellen Aussage zwingt zu genauerer Reflexion. Dabei ist festzustellen, daß die Thematik des Films, drei Rembrandtradierungen, zu begrenzt ist und einen zu speziellen Ausschnitt aus Rembrandts Schaffen darstellt, als daß sie geeignet wäre, eine breite, undifferenzierte Zuschauermenge, die mit dem Namen 'Rembrandt' nur wenig assoziiert, zu motivieren und zu informieren. Durch die knappe Beschränkung auf die drei Grafiken wird m.E. von vornherein eine Zielgruppe umrissen, der nicht nebenbei, sondern bewußt Informationen über Rembrandts grafische Arbeit vermittelt werden soll . Bei der Neukommentierung wurde daher eine Zielgruppe angenommen, die innerhalb einer Lern- und Unterrichtssituation die drei Bilder selbst und den Kontext, in dem sie entstanden sind, kennenlernen soll. Die Gruppe sollte in der Lage sein, die heutige Wirkung der Bilder anhand des Films

zu reflektieren; daraus ergibt sich das Alter der Adressaten: der neue Kommentar will 15- bis 17jährige erreichen; ihnen sollen folgende Aspekte bewußt gemacht werden:

- Die Darstellung biblischer Themen stellte für Rembrandt eine persönliche Auseinandersetzung mit der Bibel dar.
- Rembrandt bemühte sich, die inhaltliche Aussage seiner Bilder durch kontrastreiche Hell-Dunkel-Kompositionen symbolisch zu steigern.
- Er erzielte helle und dunkle Flächen durch unterschiedlich dichte und häufige Überlagerung von Schraffuren.
- Innerhalb der drei gezeigten Blätter ist eine Entwicklung zu einer vereinfachten, auf kubische Grundformen reduzierten Figurendarstellung zu beobachten; das wird besonders an den 'Drei Kreuzen' deutlich.
- Rembrandt arbeitete oft jahrelang an den einzelnen Druckplatten mit dem Ziel, die inhaltliche Aussage der dargestellten Szenen zu steigern.
- Die dargestellte Thematik dürfte heute zu einer distanzierteren Beurteilung führen als vor dreihundert Jahren; das hängt weitgehend mit der geringeren Macht der Kirche zusammen.

Daß die Hinweise zu den aufgeführten Aspekten nur sehr stichpunktartig und punktuell erfolgen können, liegt an der unkorrigierbaren Länge der einzelnen Einstellungen und an dem schon angedeuteten Problem, die Informationen stets auf das gezeigte Filmbild zu beziehen. So konnten bestimmte Probleme, z.B. die Frage nach der heutigen Einschätzung und Wirkung, nur schwer am vorhandenen Bildmaterial formuliert werden, da die permanenten Naheinstellungen der Kamera keine Distanz zulassen. Es bleibt somit festzuhalten, daß die Neukommentierung den Versuch darstellt, dort informative Elemente in den Film einzubringen, wo die visuelle Aussage es ermöglicht.

3.2.9 Protokoll des Films

Protokoll des Films 'Rembrandt-nie gesehener Rembrandt'

Hersteller	Kulturfilminstitut Berlin
Regie	Hans Cürlis
Kamera	Otto Cürlis
Herstellungsjahr	1954
Schwarz-Weiß-Film	
Laufzeit	12'35 Minuten

Zeichenerklärung

SGR	Sehr groß	gemessen am Format des Kunstw
GR	Groß	
HT	Halbtotale	
T	Totale	
S	Schwenk	
SL	Schwenk nach links	
SR	Schwenk nach rechts	
SO	Schwenk nach oben	
SU	Schwenk nach unten	

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung d.Einstellung	Kamera	Filmkommentar	Neukommentierung
1 Vorspann	1	Selbstbildnis 1634 (Malerei)	GR	Schon der junge Rembrandt hatte eine Vorliebe für Selbstbildnisse;	Das sind Selbstbildnisse von Rembrandt, einem der bekanntesten Künstler der europäischen Kunstgeschicht
	2	Selbstbildnis 1643 (Malerei)	GR	Kein Maler hat sich häufiger gemalt als er; darum sind uns seine Züge so vertraut	seine unzähligen Selbstporgeben uns heute einen hervorragenden Einblick in sein Bemühen,
	3	Selbstbildnis 164..(?) (Malerei)	GR	und wir kennen seine Augen mit dem klaren, unbestechlichen Blick.	sich selbst zu erforschen.
	4	Rembrandt zeichnend, (Radierung), 1648	T	Für den Zeichner ist das Sehenkönnen	Rembrandt lebte in den Niederlanden im 17.Jahrhundert und war zugleich Maler und Grafiker.
	5	Gesichtsausschnitt der Radierung	GR	die Voraussetzung seines Berufes - seiner Berufung.	Als Bildnismaler hatte er schon zu seinen Lebzeiten Erfolge,
	6	Selbstbildnis 1655 (Malerei)	GR	Reif und wissend blickt der ältere Rembrandt. Was für den Maler gilt, steigert sich noch	als Grafiker setzte er sich so intensiv wie kein anderer Künstler seiner Zeit mit der Radiertechnik auseinander.

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung der Einst.	Kamera	Filmkommentar	Neukommentierung
1	7	Rembrandt radierend, (Radierung 1658)	T	für den Radierer mit den bedingungslosen Weltruf.	Um seine Radierungen soll es hier hauptsächlich gehen.
2 Im Kupferstichkabinett	8	Eine Radierung wird aus der Kassette genommen	T	Eine der bekanntesten Radierungen der Kunstgeschichte ist sein 'Hundertgulden-Blatt', genannt nach dem ungewöhnlich hohen Preis, den es zu seinen Lebzeiten	Wir wollen drei seiner bekanntesten Druckgrafiken aus der Zeit um 1650 näher untersuchen.
	9	Betrachterin mit Lupe, vor der Radierung	HT	erbrachte. Den Wundern des Könnens nähert sich der Betrachter nur,	Zunächst betrachten wir das sogenannte Hundertgulden-Blatt, benannt nach seinem damaligen Verkaufspreis;
	10	Die Lupe bewegt sich über das Blatt	GR	wenn er mit der Lupe sorgfältig das Blatt abtastet; aber die letzten Offenbarungen vermittelt uns der Film.	dabei benutzen wir die filmische Vergrößerung, um einzelne Bildteile genauer zu erkennen.
3 Das 'Hundertguldenblatt'	11	Kreuzschraffur, Christusfigur bis Taille	SGR SL/SR	Er zwingt die Vergrößerungen in eine Isolierung, die sonst kaum das Auge leisten kann.	Durch unterschiedlich dicht gezogene Strichlagen, die in die Kupferplatte eingeritzt werden, erzielt Rembrandt helle und dunkle Flächen - wie hier im Hintergrund. Das Thema ist dem Neuen Testament entnommen:
	12	Der Kopf Christi	SGR	-	Die Heilung der Kranken und die Segnung der Kinder.
	13	Christus mit Figurengruppe	HT	Um den strahlenden Christus sind sie versammelt; das Warten auf das Wunder prägt alle Züge,	Christus steht im Zentrum, leuchtend hell vor einem fast schwarzen Hintergrund
	14	Personen links von Christus	GR SL	die Gläubigen und die Pharisäer mit nachdenklichem Zweifel und leichtem Spott.	Schauen wir zunächst auf die linke Bildhälfte: dort sind Jünger, Pharisäer und Schriftgelehrte gruppiert; diese nehmen sichtbar eine spöttisch-distanzierte Haltung ein.

3	15	Personen um den 'reichen Jüngling'	HT SU	-	-
	16	Einzelne Personen, ihre Gesichter	HT SO	-	-
	17	Einzelne Gesichter, Mutter mit schlafendem Kind	GR SR/SU	-	Ohne die einzelnen Gesichter durchzuzeichnen, stellt Rembrandt die unterschiedlichen Gefühlsäußerungen treffend dar.
	18	Der 'reiche Jüngling'	GR SR	Fast versteckt der reiche Jüngling,	-
	19	Kopf des 'reichen Jüngling'	SGR SU	unschlüssig im Pelzgewand.	Ein reicher, festlich gekleideter Jüngling sitzt nachdenklich da -
	20	Liegende Kranke	GR	Aber die Kranken sind das Thema,	Will Rembrandt so das Elend und die Krankheit, die er rechts im Bild zeigt,
	21	Kopf der Kranken	SGR	-	verdeutlichen?
	22	Kranke mit Umgebung, Christus	HT SO	gebannt schauen sie auf den Herrn, sie bitten und flehen.	Versteht er Christus als Vermittler zwischen Reich und Arm, zwischen Zweiflern und Gläubigen?
	23	Christus bis Taille, flehende Alte mit Mann	GR SU/SR	Wie sind die armen, mageren Hände gebracht	Rembrandt stellt menschliches Elend dar:
	24	Das alte Paar	SGR	und der verschlissene Pelzmantel!	-
	25	Die Gruppe der Kranken	HT SR	eine von vielen; im Dämmern des Dunkel tauchen sie auf, zweifelndes, gläubiges Licht.	Arme, Gebrechliche und Kranke ziehen von rechts zu Christus heran.
	26	Kopf einer Kranken	GR	Sie warten, warten und glauben.	Das Elend wird durch die kräftigen Hell-Dunkel-Kontraste und den dunklen Hintergrund
	27	Gruppe der Kranken, zwei Alte, ein Liegender	HT SL/SU	Rembrandt läßt das Wunder der Heilung nicht geschehen.	verstärkt.
	28	**Auf der Karre liegender Kranker**	GR	-	

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung der Einst.	Kamera	Filmkommentar	Neukommentierung
3	29	Gesichter der beiden Alten	SGR	Erschütternd der Alte, von seiner Frau geführt. Das Schicksal armer	Doch es wäre falsch, wollte man Rembrandts Darstellung als sozialkritisch bezeichnen.
	30	Gesichter der beiden Alten, Kleidung, Handschuhe	SGR SU	alter Leute in die Gesichter geschrieben.	Diese Gesichter sollen nicht anklagen, wie es aus heutiger Sicht vermutet werden könnte,
	31	Der Kranke auf der Karre, seine Füße	GR SL	Rembrandt vergaß nichts: da hängen die Handschuhe und die Ledertasche.	im Gegenteil: sie sollen nur die tiefe Gläubigkeit zu Christus dokumentieren.
	32	Die Gruppe der Kranken	HT SL	-	Das war Rembrandts Absicht; er bezieht alle Figuren auf die Figur Christi in der Mitte.
	33	Das ganze Bild	T	Jeder ist ein Teil, den die Radiernadel Rembrandts zu einem optischen Wunder zusammenschloß,	und verleiht ihr so eine symbolische Stellung, die alle Gegensätze verbinden soll.
4 Im Kupferstichkabinett	34	Das Blatt wird in die Kassette zurückgelegt	HT	zu einem Ganzen, das seine Wirkung nie verlieren kann, die auf dem Auswiegen von Hell und Dunkel mit allen Schattierungen beruht.	Rembrandt steigert die Symbolik, indem er die Szene in eine fast gegenstandslose dunkle Umgebung setzt.
	35	Die zweite Radierung wird Vorgelegt	HT	Ein Exemplar dieses kostbaren Blattes wird heute auf hunderttausend Mark geschätzt.	An dieser Radierung arbeitete Rembrandt jahrelang und bemühte sich immer wieder um eine noch intensivere Wirkung durch Aufhellung und Verdunklung einzelner Bildteile.
5 'Die kleine Predigt'	36	'Die kleine Predigt'	T	Wenige Jahre später entstand 'Die kleine Predigt', eine Radierung nur 15 zu 20 Zentimeter groß.	Die zweite Radierung wird häufig als 'Kleine Predigt' bezeichnet; sie zeigt wieder Christus, diesmal inmitten einer Zuhörergruppe.

		Beschreibung der Einst.	Kamera	Filmkommentar	Nelkommentierung
5	37	Tordurchblick, Figuren im Vordergrund	GR	-	Die weiße Fläche unter ihm betont seine Stellung.
	38	Zuhörer	GR SR	Menschen um Christus, sie hören auf seine Worte.	Auch in diesem Bild geht es Rembrandt darum,
	39	Zwei alte Männergesichter	SGR	Zusammengesunken die Glaubenden, jeder Kopf persönlicher Ausdruck, versonnen,	die starke Ausstrahlung Christi auf seine Umgebung darzustellen.
	40	Zwei alte Männer, ein Lauschender	GR SL	nachdenkend.	Die Gesichter rechts von ihm zeigen tiefe Versunkenheit und Gläubigkeit.
	41	Gesicht des Lauschenden	SGR	-	Die starke Vergrößerung zeigt hier recht deutlich,
	42	Der Lauschende, ein Greis	GR SU	-	daß Rembrandt Tiefenwirkung und Plastizität
	43	Greis mit aufgestützter Hand	GR	Ein paar Striche erschöpfen das Grübeln des	durch mehrfache Überlagerung von Linien erreicht.
	44	Greis, sein Gesicht, Finger	SGR	nur 7 Millimeter breiten Gesichts	-
	45	Frau mit aufgestütztem Kopf	GR	-	Während sich Künstler heute weitgehend mit der gesellschaftlichen Realität auseinandersetzen,
	46	Ein älteres Paar, Schriftgelehrte, Zuhörer	GR SL/SU SR	Kritische Blicke auf der linken Seite, darunter wohl auch Schriftgelehrte; als ob er nachrechnet mit dem Daumen an der Unterlippe.	hat sich Rembrandt aufgrund seiner eigenen Gläubigkeit immer wieder der Bibel zugewandt.
	47	Zuhörer, Profil eines Hockenden	HT SU/SR	-	Kann Euch eine solche Darstellung auch heute noch interessieren? Kann die Darstellung biblischer Themen in der Kunst auch heute noch von Bedeutung sein?
	48	Gesichtsprofil des Hockenden	SGR	-	Rembrandt war ein religiöser Künstler, für den die Darstellung dieser Themen ebenso eine persönliche Auseinandersetzung mit der Bibel wie eine künstlerische Aufgabe bedeutete.

Sequenzen	Einst.-Nr	Beschreibung der Einst.	Kamera	Filmkommentar	Neukommentierung
5	49	Christus bis Taille	GR	-	-
	50	Christus bis Brust	GR	Statt der Strahlen im 'Hundertgulden-Blatt' die	Nur so lassen sich auch die beständigen Veränderungen
				alles aussagende Geste.	an den Druckplatten begreifen
	51	Gesicht Christi	SGR	Welche Leistung: die	-
	52	Zwei Männergesichter	SGR	Gesichter jedes ein grafisches Denkmal,	-
	53	Frauengesicht (E 46)	SGR	winzig klein wachsen sie zu monumentaler Größe.	-
	54	Aufgestütztes Frauengesicht	SGR	-	-
	55	Gesicht des Greises	SGR	Sie hören nur	-
	56	Christus bis Taille	GR	ihn.	-
	57	Die ganze Szene, Bleistift weist auf unteren Bildrand	T	Aber da unten: ein kleiner Junge, er allein hört nicht zu.	Die biblischen Szenen besitzen eine gewisse Realitätsnähe;
	58	Liegender spielender Junge	GR	-	indem er einen kleinen Jungen am unteren Bildrand
	59	Hand des Kindes	SGR	Wie der Finger im Sande spielt,	abwesend im Sande spielen läßt,
	60	Körper des Jungen	SGR SL	wie das Köpfchen gezeichnet ist, der Kinderkörper richtig daliegt -	rückt er die Szene fast ins Alltägliche.
	61	Die Gesamtkomposition	T	alle nur ein Teil des Ganzen, das von Hell und Dunkel lebt.	Auch die Person Christi stellt Rembrandt einfach und schlicht dar.
6 Im Kupferstichkabinett	62	Blatt wird zurückgelegt	HT	-	-
	63	Die dritte Radierung wird vorgelegt	HT	Als dritte Radierung ein großes Blatt, 'Die drei Kreuze'.	Die dritte Radierung von 1653 heißt 'Die drei Kreuze'.
	64	Blick auf die Komposition	T	-	Sie zeigt den gekreuzigten Christus.

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung der Einst.	Kamera	Filmkommentar	Neukommentierung
7 'Die drei Kreuze'	5	Dichte und lockere Schraffuren, Christus am Kreuz	SGR SR/SL SU	Eine Flut von Strichlagen strömt über die Fläche, zerreißt den Raum, Christus scheidet.	Rembrandt arbeitet hier mit besonders harten Hell-Dunkel-Kontrasten, indem er wieder leichte Strichlagen gegen dichte, immer wieder überlagerte Linienbündel setzt.
	66	Kopf Christi	GR	-	-
	67	Christus mit näherer Umgebung	HT	Des Vaters Licht strahlt in die Finsternis,	Links und rechts von Christus zwei mitgekreuzigte Übeltäter unter ihm die Kriegsknechte und Trauernden.
	68	Der 'böse Schächer', Schraffuren, Kriegsknecht	SGR SL/SU	der böse Schächer in Dunkel gehüllt,	Das Bild hat einen dramatischen Aufbau: außerhalb der Kreuzigungsszene lagern drohende, fast schwarze Flächen, die den Hintergrund bilden.
	69	Zwei Kriegsknechte	GR SR	geblendet sind die Kriegsknechte. Hell und Dunkel stoßen sich.	In dieser Radierung fällt die Darstellung der Figuren auf:
	70	Kopf des zweiten Kriegsknechts mit Helm	GR SL	-	Rembrandt stellt die Menschen blockhaft und vereinfacht dar;
	71	Gruppe der Kriegsknechte	GR SU	-	sie sind nicht mehr, wie zuvor, anatomisch exakt gezeichnet,
	72	Kriegsknechte, unterer Teil des Kreuzes	HT SL	-	-
	73	Die Kriegsknechte	HT	Welche Kühnheit der Vorstellung und Vollendung: der Kopf des Kriegers	Rembrandt vereinfacht und reduziert die menschliche Figur auf kubische Formen.
	74	Krieger ohne Innenzeichnung	GR	ein leerer weißer Fleck.	Die Vereinfachung führt hier sogar soweit, daß er
	75	Seine Gesichtsform	GR	-	nur die Konturen angibt und die Innenzeichnung fortläßt.

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung der Einst.	Kamera	Filmkommentar	Neukommentierung
7	76	Die gesamte Szene	T	Nun ist er nur ein kleiner weißer Punkt in der großen Komposition;	-
	77	Krieger (E 73) mit Umgebung	HT	die anderen um ihn sind genau durchgezeichnet und charakterisiert.	So ergeben sich innerhalb der Figurengruppe höchst auffallende Gegensätze von Hell und Dunkel.
	78	Die linke Figurengruppe	GR SL	Welch genialer Wurf:	und unterschiedlich stark durchgearbeiteten Formen.
	79	Klagende Frau (Gesicht)	GR	Die Klagende - ein grafisches Meisterwerk.	-
	80	Die linke Figurengruppe, zwei eilende Männer	HT SR	Aber fast verschwindet sie unter den anderen, nur eine von vielen. Aus Dunkel und Dämmer führt Rembrandt ins Helle.	Während die Volksmenge links in düsterer Beleuchtung erscheint, taucht Rembrandt die Trauernden in helles Licht,
	81	Köpfe der beiden Männer	SGR	-	-
	82	Die eilenden Männer, die Weinenden, der 'reuige' Schächer	HT SR/SO	Licht löst die Trauernden fast in Linien auf. Der reuige Schächer im	ebenso den -nach der biblischen Geschichte- reuigen Übeltäter am Kreuz.
	83	Der 'reuige' Schächer, drei Figuren unter dem Kreuz	SGR SU	strahlenden Himmelsglanz.	-
	84	Die Weinenden	GR	-	Es ist nicht auszuschließen, daß die
	85	Der Kopf des Johannes	SGR	Verzweifelt der Jünger Johannes.	skizzenhaften Gesichter dieses Blattes nur ein vorläufiges Stadium waren,
	86	Johannes, die Weinenden	HT SU	-	da die Arbeit später noch mehrmals entscheidend verändert wurde.
	87	Die Weinenden	GR	Die weinenden Frauen sind wohl die erschütterndsten Menschen und zugleich künstlerisch auf unbegreiflicher Höhe; keines der Gesichter mißt auch nur einen Zentimeter.	Diese Figuren aber machen Rembrandts späten Zeichenstil gut sichtbar: die Vereinfachung auf kubische Formen.

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung der Einst.	Kamera	Filmkommentar	Neukommentierung
7	88	Die beiden linken Köpfe der Weinenden	SGR	-	-
	89	Die rechten beiden Weinenden	GR	-	-
	90	Ihre Gesichter	SGR	Letzte unsagbare Größe	-
	91	Die Gesamtkompostion	T	geborgen im Drama einer einzigen Radierung von Rembrandt.	Diese Bilder zeichnete Rembrandt vor gut 300 Jahren, zu einer Zeit, in der die Kirche noch eine ungleich machtvollere Stellung als heute besaß.

Anmerkung:

Die in den Zwischensequenzen 2, 4 und 6 bezeichneten Kameraeinstellungen beziehen sich auf die dargestellte Szene, alle anderen Einstellungen auf das Format des jeweiligen Kunstwerks.

3.3 Filmanalyse 2

'Bildnisse von Frans Hals'

3.3.1 Beschreibung des Films

Gegenstand der Analyse ist der niederländische Film 'Bild von Frans Hals', der 1964 vom Institut für Film und Bild (FWU) übernommen wurde und den Titel 'Bildnisse von Frans Hals' erhielt. Der Film ist 16'28 Minuten lang; er besteht aus 12 Sequenzen (1) und 192 Einstellungen.

Der Film hat 42 Gemälde Frans Hals' zum Thema, die anläßlich der großen Frans-Hals-Ausstellung im Jahre 1962 im Haarlemer Frans-Hals-Museum aufgenommen wurden. Es handelt sich um Portraits und Gruppenbildnisse aus der gesamten Schaffenszeit des Malers (1610 bis 1664).

In sehr starker Vergrößerung werden die Gemälde fast ausschließlich ausschnitthaft dargestellt. Zu Beginn zeigt die Kamera Motive aus dem Haarlemer Museum sowie aus der Stadt. Eine kurze Folge von Gemälden Haarlemer Maler schließt sich an. Danach folgt der Hauptteil, die Darstellung der Werke Frans Hals', die in 166 Einstellungen erfaßt werden. Mit einem Blick auf das alte Hauptgebäude des Museums und der Signatur des Malers endet der Film.

3.3.2 Zur Auswahl des Films

Der vorliegende Film erweist sich m.E. für eine Analyse besonders geeignet, da er zwei wesentliche Interpretationsmerkmale besitzt, die für den sogenannten Kunstfilm als symptomatisch gelten können: die visuelle Information erfolgt a u s s c h n i t t h a f t und f l ü c h t i g. Es soll nachgewiesen werden, daß vor allem diese beiden Darstellungsformen - Ausschnitt und kurze Einstellungsdauer - Erkennen und Verstehen der Inhalte, also der Bilder, verhindern und motivationshemmend wirken. Die mangelnde Reflexion des Einsatzes der den Bildern adäquaten filmischen Mittel macht den Film zu einem untauglichen Unterrichtsmaterial. Diese Behauptung soll im folgenden bewiesen werden.

3.3.3 Kriterien der Analyse

Der Film will offensichtlich, indem er 42 Werke aus Hals' gesamter Schaffenszeit vorführt, einen Einblick in wesentliche Teile des künstlerischen Werks des Malers geben.

An diesem Anspruch müßten sich Kriterien einer k u n s t h i s t o r i s c h e n Beurteilung des Films entwickeln. Der Rahmen einer Filmanalyse würde aber gesprengt, wollte man an dieser Stelle a l l e für das Verständnis des Gesamtwerks Frans Hals' erforderlichen Faktoren darlegen; zugleich würde eine derartige Anforderung an den Film auch nicht gerechtfertigt sein, da er ja nur eine Auswahl an Bildern anbietet.

So erscheint es sinnvoll, die Frage zu stellen, was der Film zu den tatsächlich gezeigten Gemälden sagt und ob er an ihnen die Aspekte aufzeigt, die innerhalb einer Unterrichtssituation notwendigerweise zur Sprache kommen müßten:

- Verdeutlicht der Film die für Frans Hals typische Portraitdarstellung?
- Macht er das Bestreben des Künstlers bewußt, mimische und gestische Bewegung im Sinne eines momentanen Eindrucks einzufangen? Dieser Eindruck wird z.B. am 'Bildnis des sitzenden Willem van Heythuysen' (1638-39) vermittelt. Der Dargestellte ist vom Künstler in dem Augenblick auf der Leinwand fixiert worden, als er gerade mit dem Stuhl nach hinten 'kippt'.
- Verdeutlicht er, daß Hals sich darin von anderen zeitgenössischen Malern unterscheidet (Hals als Maler des 'Handlungsportraits' (2))?
- Stellt er einen Zusammenhang zwischen dieser Portraitauffassung und der malerischen Behandlung (Farbigkeit, Farbauftrag, die farbige Linie) her? Verdeutlicht er, daß die Bewegungsassoziation auch durch die Überlagerung locker gesetzter, farbiger Linien entsteht? Dieser Zusammenhang wird z.B. im Portrait der 'Malle Babbe' (1629-30) sichtbar.
- Veranschaulicht er die Wandlung in Auffassung und Stil, die sich innerhalb der gezeigten Portraits vollzieht? Weist er z.B. darauf hin, daß sich die aktive Reaktion der dargestellten Personen auf den Betrachter Ende der 30er Jahre reduziert, nicht mehr kontaktaufnehmend ist und in der Spätphase entscheidend zurücktritt?
- Zeigt er an den Gruppenbildnissen die kompositorischen Anteile, die zu der Rhythmisierung der gesamten Bildfläche führen?

- Macht der Film Aussagen zur Räumlichkeit in der Darstellung von Bildraum und Figur? Macht er den Unterschied zwischen der geringen Raumtiefe ('Vordergrundraum (3)) und der plastischen Modellierung der Figuren bewußt?
- Vermittelt er einen Einblick in den gesellschaftlich-historischen Rahmen, in dem die Bilder entstanden sind?
- Liefert er Daten und Fakten als Orientierungshilfe?

Daneben ergibt sich ein zweiter Kriterienkomplex, der nach dem k u n s t d i d a k t i s c h e n Wert des Films fragt:

- Werden die Bilder unter einer didaktischen Zielsetzung vermittelt?
- Motiviert der Film zur Auseinandersetzung mit dem Gegenstand?
- Stellt er Fragen zu den Bildern? Problematisiert er den dargelegten Sachverhalt?
- Veranschaulicht er komplexe Strukturen und Zusammenhänge? Nutzt er die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit auf bestimmte Phänomene zu lenken?
- Sichert er die Festigung erlernter Sachverhalte?
- Vermittelt er visuelle und sensorische Wahrnehmungserlebnisse an den Bildern?

3.3.4 Die Wirkung des Ausschnitts

Der überwiegende Teil der Ausschnitte wird in sehr starker Vergrößerung gezeigt (s. Filmprotokoll); in den 166 Einstellungen, die an den Gemälden vorgenommen worden sind, sind allein 100 ganz nahe Kameraeinstellungen zu registrieren, während die Kamera nur 9mal die Gesamtfläche von Gemälden erfaßt. (Die äußersten Randzonen bleiben selbst bei diesen Totalen noch unbeachtet). Welche Wirkung ruft diese ausschnitthafte und zugleich distanzlose Information über die Gemälde hervor?

Die sehr nahen Einstellungen, die in mikroskopischen Vergrößerungen Bilddetails zeigen, lassen m.E. zwei Aspekte verfilmter Malerei deutlich werden: sie zeigen einmal die Möglichkeit der Filmkamera auf, durch extreme Vergrößerung die Aufmerksamkeit des Betrachters auf bestimmte Bildinhalte zu erzwingen und zu lenken. Die Kamera kann auf Farbauftrag, Malduktus, Pinselführung

und Farbmischung so intensiv hinweisen, wie es das menschliche Auge nicht vermag. Durch einen Filmkommentar, der zu den gezeigten Bildern gezielte Informationen vermittelte, könnten derartige Einstellungen für das Verständnis der Bildaussage hilfreich und motivierend sein. Es würde aber darauf ankommen, dem Betrachter, ob Schüler, Student oder Fernsehzuschauer, zu verdeutlichen, daß diese überdimensionale Vergrößerung ein Veranschaulichungsmittel ist und in dieser Form n i e m a l s i m B i l d z u s a m m e n h a n g wirksam wird. Das weist auf den zweiten Aspekt dieser filmischen Darstellungsmöglichkeit hin, auf die Tendenz der Verselbständigung stark vergrößerter Bildausschnitte. Die Einstellung E 175, ein stark vergrößertes Detail eines Kleides, zeigt eine dynamisch gemalte, stark plastisch modellierte Bildfläche in Brauntönen, auf der leuchtende Farbspuren zu tanzen scheinen. Dem Betrachter stellt sich hier ein scheinbar gegenstandsloses Gemälde dar, das sich kaum nach bestimmten Gestaltsgesetzen (4) gliedern und ordnen läßt. Da der Film die Zugehörigkeit des Details zum Bildganzen nicht zeigt, bleibt dem Betrachter jede Einsicht in den Zusammenhang zwischen Ausschnitt und Bildganzem verwehrt; der Film erhebt den Ausschnitt zu einem neuen, autonomen Bild. Der Zuschauer könnte hier die Folgerung ziehen, daß Hals neben den gegenständlichen Portraits auch 'abstrakte' Bilder gemalt habe. Die dem Filmmedium spezifische Möglichkeit, das Detail auf das Bildganze zurückzuführen und den Kontext, aus dem es herausgelöst wurde, wieder herzustellen, wird hier ignoriert (5).

In diesem Zusammenhang wird ein weiterer Faktor wirksam, der das Verständnis der gezeigten Bilder erschwert: die Reihenfolge der Einzelinformationen. Die gewählte Folge der einzelnen Informationen über ein Gemälde stellen die bei der Wahrnehmung eines Bildes eintretenden Gesetzmäßigkeiten (6) außer Kraft. Bei der Verfilmung der 9 Gruppenportraits werden überwiegend sehr große Details nacheinander gezeigt, deren Zugehörigkeit und Einordnung völlig offen bleibt; dem Zuschauer werden isolierte optische Reize vermittelt. Erst danach wird für wenige Sekunden d a s Bild gezeigt, dem diese Details

offensichtlich zuzuordnen sind. Das Bestreben des menschlichen Auges, ein Bild nach seinen Gestaltgesetzen zu gliedern und eine Ordnung zu schaffen, wird im Film geradezu zerstört. Das wird an den Einzelportraits besonders deutlich: hier wird nicht ein einziges Mal eine Bildtotale geboten, sondern nur noch eine verwirrende Folge stückhafter Informationen. Die Einstellungsfolge E 60 bis E 65 kann dafür als exemplarisch gelten (siehe Fotos). Während der Betrachter gerade (E 60) das Gesicht der 'Malle Babbe' zu sehen bekam, springt ihm unvermittelt in E 61 eine sehr stark vergrößerte Augenpartie entgegen. Ist es noch eine Einstellung am vorangegangenen Gesicht oder Teil eines neuen Portraits? Für diese Frage bleiben dem Betrachter 2,7 Sekunden, dann folgt die geradezu gegenstandslos wirkende Vergrößerung eines Kleiderstoffes; die Kamera schwenkt nach oben: eine gespreizte Hand taucht auf. Hatte die zuvor gezeigte 'Malle Babbe' eine erhobene Hand? 3,8 Sekunden später erscheint das Gesicht eines Mannes; ob ihm die Hand zuzuordnen ist? Der Ausschnitt schneidet das Portrait am Kragen ab (E 63), oder handelt es sich doch um die g a n z e Bildfläche? 2,9 Sekunden bleiben Zeit, um darauf eine Antwort zu finden, dann taucht ein sehr stark vergrößerter Mund auf, der doch wohl dem gerade gezeigten Männerportrait zuzuordnen ist. Nach 2,8 Sekunden springt dann eine diagonal getrennte schwarz-weiße Fläche ins Bild. Ein neues Gemälde?

Parallel zu dieser Bildfolge wird ein zeitgenössischer Vers von Bredero zitiert (siehe Filmprotokoll), der die beim Betrachter aufgeworfenen Fragen nicht an einer einzigen Stelle beantwortet. So gerät die Bildfolge zu einem optischen Labyrinth, in das sich der Betrachter immer mehr verliert.

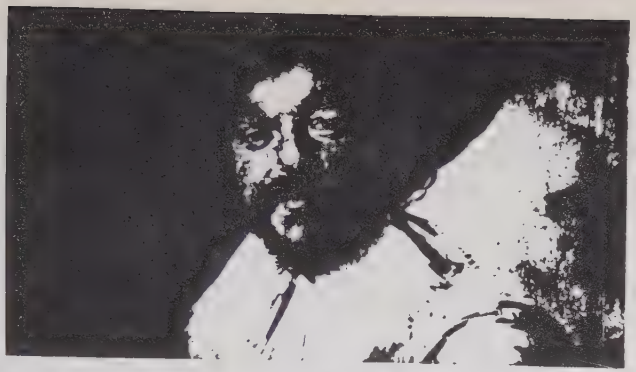
Entscheidenden Anteil an der hervorgerufenen Orientierungslosigkeit hat auch die Montage der Ausschnitte. Harte, abrupte Schnittfolgen bestimmen den gesamten Filmverlauf, so daß sich keine optischen Markierungen ergeben, die die Zusammengehörigkeit einzelner Ausschnitte verdeutlichen könnten. So werden z.B. die beiden Gruppenbildnisse in E 75 bis E 91 (Festmahl der Adrians-

E 60

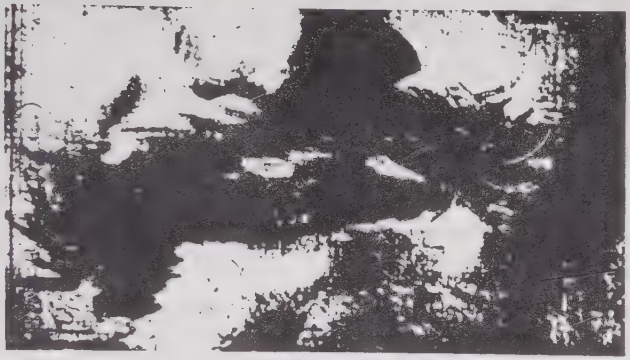
E 61

E 62a

E 62b



E 63



E 64

E 65

Schützengilde, Festmahl der St.Georgs-Schützengilde) kommentarlos und ohne Zäsur aneinandergefügt. Der Betrachter erfährt nie, daß es sich hier um zwei verschiedene Bilder handelt. Der Film macht aus beiden Gemälden ein 'neues', gar nicht vorhandenes Schützenbild. Ebenso ungeklärt bleibt die Zugehörigkeit der Details in der Einstellungsfolge E 99 bis E 104, wo ein Portrait optisch mit einem Gruppenbild vermengt wird. Der Höhepunkt dieser Verzerrung wird in E 170 bis E 178 erreicht, wo nur noch Sekundeneindrücke aus den verschiedensten Gemälden zusammengeschnitten sind (7). Der Kommentar läßt vermuten, daß es sich hierbei um eine gleichsam zusammenfassende Wiederholungssequenz handeln soll. Daß eine Wiederholung, die doch als Ziel die Festigung bereits gezeigter und erlernter Sachverhalte haben sollte, nicht in zwei Sekunden langen Einstellungen zu erreichen ist, bedarf wohl keiner Begründung.

Die optische Überforderung und Verwirrung durch die sprunghafte Ausschnittfolge kann keine Motivation beim Adressaten wecken, da ihm keine Möglichkeit gegeben wird, sich mit einzelnen Bildern Frans Hals' auseinanderzusetzen; die Voraussetzung dazu wäre das Erfassen eines Bildes i n s e i n e r G e s a m t h e i t . Im Kontext mit Kommentar und Musik und in der 'flüchtigen' Präsentation wird die Darstellung der Bilder vollends zu einem sehr fragwürdigen Unterrichtsmittel. Das wird noch genauer zu begründen sein.

Der Kritik an der ausschnitthaften Darstellung der Gemälde könnte entgegnet werden, daß das Einfangen eines Augenblicks, das sich in Hals' Portraits entscheidend in der mimischen und gestischen Bewegtheit widerspiegelt, geradezu nach einer ausschnitthaften Interpretation verlange. Es ist richtig, daß in den Portraits Gesicht, Arme und Hände die wesentlichen Zonen der Bewegung sind (8). Zugleich wird das Bewegungsmoment durch eine scheinbar spontane Ausschnittwahl verstärkt (z.B. durch einen angeschnittenen Arm). Der Film konzentriert sich in seinen Ausschnitten immer wieder auf Gesichts-, Hand- und Kleidungsdetails, wobei die Gesichter häufig in Rund- und

Augenzonen geteilt werden. Ist dann die im Film gewählte Folge von Ausschnitten nicht das den Portraits adäquate filmische Mittel?

Die Tatsache, daß Hals in seinen Portraits die Aufmerksamkeit auf die mimischen Zonen Auge, Nase und Mund konzentriert und dort die stärkste Bewegung erzielt, spricht zunächst durchaus für die Akzentuierung dieser Bildpartien. Der Betrachter lernt die Zonen der intensivsten Aussage kennen. So weisen z.B. die Einstellungen E 56, 132, 134 und E 135 hervorragend auf die starke Ausdruckskraft von Mund- und Augenpartien hin. Es kann auch nicht bestritten werden, daß die häufigsten Ausschnittinhalte, Augen, Hände und Mundpartien, dem Rezipienten durch den Spielfilm im Kino in dieser Isolierung längst vertraut sind - was aber bewirken sie für das Verständnis der Portraits?

Die Ausschließlichkeit, mit der der Film die 42 Gemälde auf eine Folge von Gesicht-, Hand- und Kleidungsdetails reduziert, verzerrt die Intention des Malers, den g a n z e n Menschen in seiner momentanen Regung einzufangen. Hals hat Personen dargestellt, keine Figurationen aus Gesichtern, Händen und Kleidungsstücken. Die Idee, die Bildelemente zu betonen, die in besonderem Maße das Momentane einfangen, ist gut; sie kann aber nur dann für das Verständnis der Bilder von Nutzen sein, wenn die Elemente als besonders wichtig f ü r d i e G e s a m t d a r s t e l l u n g herausgehoben werden. Wenn die Gestaltpsychologie nachweist, daß sich die Wahrnehmung einer Bildordnung nicht aus der Summe der Teile zusammensetzt, sondern in einer ganzheitlichen Form geschieht (9), so verhindert die stückhafte Information über die Wahrnehmung der Bilder hinaus auch deren Verständnis.

Das Prinzip der permanenten Reihung von Einzelinformationen schwächt die Wirkung der einzelnen Bilder, da die 160 Einstellungen in ihrer Monotonie austauschbar werden und der einzelne Ausschnitt nicht mehr als Hervorhebung einzelner Bildelemente, sondern als stereotype Methode eingesetzt wird. Hervorhebung kann nur dann sinnvoll geschehen, wenn sich das, was betont werden soll, von der

Umgebung abhebt. Ohne Umgebung aber ist keine Akzentuierung mehr möglich.

3.3.5 'Flüchtige' Bildsprache

Die Einstellungsdauer eines Filmbildes, betrachtet man diese einmal isoliert vom Kontext, entscheidet weitgehend darüber, ob der Zuschauer die visuelle Information in ihrer Gesamtheit erfaßt. Hierbei spielt u.a. der Grad der Differenziertheit der abgebildeten Elemente eine Rolle: Nach den Gestaltgesetzen einfache, d.h. rasch einzuordnende optische Figuren benötigen sicherlich eine kürzere Einstellungsdauer als sehr komplexe, visuell nur schwer zu gliedernde Figuren, wenn man nur das Erfassen (Behaltenswert) der dargestellten Figuren zum Maßstab erhebt.

Die hier zunächst angenommene Isolierung trifft aber für das Filmbild nicht zu; es steht immer im Kontext mit vorangegangenen und folgenden Bildern. So hängt also auch die Dauer einer einzelnen Einstellung am Objekt davon ab, was zuvor schon von diesem gezeigt wurde bzw. inwieweit das folgende Bild die Information weiterführt. Das stark vergrößerte Detail am Gemälde kann z.B. vom Betrachter rascher erfaßt und in die Gesamtkomposition eingeordnet werden, wenn zuvor das Ganze, aus dem das Detail herausgelöst wurde, abgebildet worden ist; aber auch hier ist die Voraussetzung, daß der Betrachter das Ganze tatsächlich bewußt wahrnehmen konnte.

So lassen sich also keine verallgemeinernden Schlußfolgerungen über die Dauer einer Einstellung am Gemälde oder der Grafik machen. Für Aufnahmen zu Dokumentarfilmen, welcher Art auch immer, gilt für den Kameramann lediglich, keine Einstellung unter 8 Sekunden laufen zu lassen, um beim Schneiden des Films noch genügend Bildmaterial zur Verfügung zu haben (10).

Die Tatsache, daß die durchschnittliche Einstellungsdauer in dem hier untersuchten Film bei 5,0 Sekunden liegt, kann somit ohne Kenntnis des Inhalts und der übrigen Bedingungen nicht ohne weiteres als zu kurz bezeichnet werden, zumal der heutige Zuschauer ja durch Fernsehsendungen und Werbespots knappe Einstellungszeiten

längst akzeptiert hat (ob er sie auch freiwillig wählen würde, darf bezweifelt werden). Auch der Hinweis, daß die Kamera für jede das einzelne der insgesamt 42 Bilder durchschnittlich 19,0 Sekunden verwendet (allerdings nicht zusammenhängend, sondern über den Film verstreut), läßt keine Beurteilung und Wertung zu. Es wäre daher zu fragen, ob die vermittelten Inhalte einen Wert von 5,0 Sekunden pro Einstellung rechtfertigen.

Die Portraits Frans Hals', sieht man einmal von den Gruppenbildern ab, sind optisch leicht zu erfassen und zu verstehen im Sinne einer Orientierung nach Wahrnehmungsgesetzmäßigkeiten. Die dargestellten Figuren weisen ein hohes Maß an Geschlossenheit und Prägnanz auf. Die fast gleichmäßige Hintergrundfläche bietet kaum optische 'Störungen'. Ferner stellen sich die Figuren in einem relativ hohen Realitätsgrad dar. Diese Bedingungen führen im allgemeinen zu einer raschen Wahrnehmung.

Nun verwendet der Film aber, wie schon untersucht wurde, nicht die gesamte Bildfläche der Portraits, sondern nur Ausschnitte mit sehr starker Einstellungsnähe. Jetzt gilt die Aussage, daß die Bilder rasch zu erfassen seien, nur noch sehr bedingt. Die Details präsentieren sich ja aus den genannten Gründen als sehr viel kompliziertere Wahrnehmungsgestalten als die Portraits in ihrer Gesamtheit. Die 'Abstraktion' der ganz nahen Ausschnitte (z.B. E 140, 175, 176) erschwert dem Betrachter die Orientierung. Das gilt besonders für die Details aus der gemalten Kleidung: sie sind nur noch Farbmaterie, die dem Auge keine formalen Anhaltspunkte liefert. Erschwerend tritt die schon beschriebene Unsicherheit hinzu, welchen anderen Filmbildern das Detail zuzuordnen ist.

Hier nun erhalten die statistischen Werte ihre Bedeutung. Der Betrachter ist in der Zeitspanne von durchschnittlich 5 Sekunden erfahrungsgemäß nicht in der Lage, die durch Ausschnitt und Einstellungsnähe geprägten 'neuen' Bilder in ihrer komplexen Struktur zu erfassen oder gar zu verarbeiten. Ohne die Informationen aufgenommen zu haben, wird er von einer Einstellung zur anderen 'gejagt'. Die Folge dürfte eine betont negative Reaktion auf die dargestellten Inhalte sein, da sich immer wieder neue Hin-

dernisse ergeben. Es stellt sich die Frage, welchen didaktischen Wert eine derart 'flüchtige' Bildfolge mit extrem hoher visueller Informationsdichte besitzt.

Bis hierher wurde nur untersucht, ob die Einstellungsdauer für das bloße optische E r f a s s e n ausreicht. Nun kann es kaum Ziel eines kunstdidaktischen Films sein, nur die optische Wahrnehmung von Bildern zu ermöglichen. Das leistet jede statische Reproduktion gleichermaßen und besser. Statt der Addition von Bildeindrücken müßte es unter kunstdidaktischem Aspekt (siehe Kriterien) um die Bewußtmachung der verschiedenartigen Faktoren sowie um die Motivation zur Auseinandersetzung mit dem Gegenstand gehen. Der Film gestattet aber an keinem Bild ein längeres Verweilen, das allein eine bewußte Betrachtungsweise ermöglichen würde; vielmehr fördert er das oberflächliche, 'flüchtige' Hinschauen. Die längsten Einstellungen sind bezeichnenderweise im Vorspann und am Schluß zu registrieren, wo es nicht mehr um die Gemälde, sondern um Haarlemer Motive geht.

Die Überlegung, welchen Vorteil dieser Film einer Diareihe gegenüber besitzt, ist gerade hier naheliegend, weil der ganze Film aus einer Folge von unbewegten Einzelbildern besteht. Die zuvor kritisierte Flüchtigkeit der Darstellung ist dem Dia fremd. Erst am statischen Einzelbild hätte der Betrachter genügend Zeit, die einzelnen Informationen zu verarbeiten und sich mit der Abbildung auseinanderzusetzen. So wurden die Möglichkeiten, an einzelnen Einstellungen wichtige bildnerische Anteile zu erkennen, erst bei der Arretierung der Filmbilder am Schneidetisch deutlich. Der laufende Film bietet diese Möglichkeiten nicht, obwohl einer veranschaulichenden Darstellung mit längeren Einstellungsphasen nichts im Wege gestanden hätte. Erstaunlicherweise erwiesen sich gerade die während des laufenden Films besonders verwirrenden, weil viel zu kurzen Einstellungen als gut geeignete Standbilder. An ihnen läßt sich die plastische Modellierung der Figuren durch Farbstufung (E 56), der Farbauftrag (E 137, 142) sowie die freie malerische ('impressionistische') Behandlung bewegter Bildanteile bewußt machen. Allerdings gilt auch hier einschränkend,

daß diese Beobachtungen ohne Rückschluß auf die jeweilige Gesamtdarstellung verzerrend sind.

Es bleibt unverständlich, warum der Film den Ehrgeiz entwickelt, in gut 16 Minuten 42 Gemälde vorzuführen; die optische Informationsdichte wird so geradezu überwältigend. Um Informationen über Thema, Aussage und Entwicklung der Gemälde Frans Hals' zu vermitteln, hätten wenige, für die verschiedenen Phasen charakteristische Beispiele genügt. An ihnen wäre überhaupt erst eine Bildbetrachtung und -analyse ermöglicht worden.

Unter diesem Aspekt läuft die hier gewählte 'Filmsprache' jeder kunstpädagogischen Zielsetzung zuwider und fördert den 'visuellen Analphabetismus' (11). Das Bestreben, eine optisch interessante Darstellungsform zu schaffen, dominiert über das Bemühen, den Filmgegenstand mit Hilfe der Kamera zu befragen.

Der wohl einzige Versuch, auf die künstlerische Darstellungsform und deren Wandel hinzuweisen und zu einem bewußten Sehen aufzufordern, ist in dem Vergleich der beiden Arme ('Sitzender Mann', 1664-66 und 'Isaac Massa', 1626) in E 162/163 zu beobachten. Es bleibt aber nur ein Ansatz. Die Aufforderung im Kommentar, beide Darstellungen zu vergleichen, ist kaum erst zu nehmen, da nur wenige Sekunden zur Betrachtung bleiben. Was sich dem Zuschauer gerade als 'Entdeckung' auftut, wird von den rasch nachfolgenden Einstellungen überdeckt.

3.3.6 Der Filmkommentar

Der Kommentar (siehe Filmprotokoll) spricht den Betrachter auf drei verschiedenen Aussageebenen an: er nennt äußere Daten und Fakten, er zitiert volkstümliche zeitgenössische Verse der beiden Dichter Bredero und Huygens, und er vermittelt wertende Aussagen über Hals' künstlerische Position. Die drei Aussagekomplexe sollen nacheinander untersucht werden.

Die Faktenvermittlung

Der Kommentar beginnt anhand eines alten Haarlemer Personenregisters mit Daten, Fakten und Namen zu Hals' Geburtsjahr und seiner Übersiedlung nach Haarlem; sodann

informiert er über zeitgenössische Haarlemer Maler, die Hals beeinflußt haben könnten. Der Betrachter gewinnt so zunächst den Eindruck, als werde der Film eine umfassende Dokumentation über Hals und seine Gemälde darlegen. Mit der 4. Sequenz beginnt dann auch die Darstellung seiner Bilder. Von dieser Stelle an aber läßt der Kommentar jede Chance ungenutzt, zum vorgeführten Bildmaterial Stellung zu beziehen. Während sich dem Betrachter unbekannte, interessante und zugleich verwirrende optische Informationen präsentieren, bleibt der Kommentar hartnäckig bei der Nennung der Bildtitel und Datierungen. Der Betrachter, der erwartungsvoll auf das angekündigte erste Schützenbild von Frans Hals (E 27) blickt, hat dieses optisch noch gar nicht erfaßt, da folgen schon neue Daten und neue Bilder. Bis weit über die Hälfte des Filmverlaufs, bis zur Einstellung 110, folgt nun kein einziger Hinweis, keine einzige Erläuterung zu den gezeigten Gemälden und Ausschnitten. Dafür nennt der Kommentar unbeirrt weitere Namen und Daten, die den Betrachter aufgrund der optischen Informationsflut gar nicht erst erreichen. Die einzelnen Sätze über Hollands wirtschaftlichen Aufstieg (E 65-67), eine weitere Bilddatierung (E 76) und die Entdeckungslust der Holländer (E 92/93) laufen ohne jeden Zusammenhang mit der visuellen Aussage nebenher.

Welchen Stellenwert für den Unterricht besitzen die angebotenen Informationen? Orientierungsdaten wie Geburtsjahr und Jahresangaben bestimmter Lebens- und Schaffenseinschnitte sind zweifellos unverzichtbare Elemente eines Kommentars, der über einen Künstler und dessen Werk informieren will. Es muß allerdings bezweifelt werden, ob das Herunterspulen doch ziemlich beliebiger Jahreszahlen überhaupt einen Lerneffekt besitzt. Die Angabe von Daten erscheint allenfalls am Anfang begründet, sie gerät im weiteren Filmverlauf zur Pflichtübung, die den Schein einer dokumentarischen Berichterstattung wahren will. Fast jede Minute liefert der Kommentar im Durchschnitt ein Jahresdatum bzw. eine Altersangabe; allein 25 (zumal holländische) Eigennamen werden im Kommentar angeführt. Die Faktenüberlieferung wird darüberhinaus in einzelnen Phasen zusammengedrängt, in denen sich die Dichte der

Information ebenfalls verstärkt. So werden in der Einstellungsfolge E 21 bis E 33 in 52 Sekunden 13 Informationen zusammengefaßt. In diesen Sequenzen treten Bild und Wort in direkte Konkurrenz zueinander. Auf welche Aussageebene soll sich der Filmbetrachter konzentrieren? Die Überhäufung optischer Eindrücke und Rätsel stellt allein schon eine Überforderung dar. Die Addition von Fakten an bestimmten Stellen bedeutet nur noch eine Steigerung. Es wäre aufschlußreich, an Schülergruppen unterschiedlichen Alters den Behaltenswert der vermittelten Daten und Fakten zu testen. Dabei dürfte man von der These ausgehen, daß einerseits der Wert extrem gering ist und andererseits eine Zuordnung der behaltenen Fakten zu einzelnen Bildern überhaupt nicht geleistet werden kann.

Die Verse

Über die gesamte Bildfolge verteilt sind volksliedhafte Verse der beiden niederländischen Dichter Bredero und Huygens in den Film eingefügt worden. Die Idee, zu den Gemälden Frans Hals' zeitgenössische Dichtung zu sprechen, entspringt offensichtlich dem Ziel, das Genrehafte in diesen Bildnissen zu betonen. Diese Tendenz wird noch an anderer Stelle näher untersucht. Hier ist zunächst anzumerken, daß dem Filmbetrachter die Funktion der Verse gar nicht klar wird, da kein Hinweis auf deren Entstehungszeit erfolgt. So deutet er sie als beliebiges Stilmittel, das zu bestimmten Bildpassagen hinzugezogen wird.

Überdies wird er bei einmaligem Anhören der Verse kaum in der Lage sein, deren inhaltliche Aussage zu erfassen. Der komplizierte Satzbau, die mangelnde Rhythmik (der deutschen Übersetzung) und die versteckte Symbolik machen die Verse zu einem viel zu komplexen akustischen Gebilde. Allenfalls der zu dem Bildnis des 'Verdonck' (E 56-58) gesprochene Reim ist in seiner gut verständlichen Form nachvollziehbar; er kommt der Originalfassung auch am nächsten. In den übrigen Fällen laufen Bild und Vers auseinander. Das fällt besonders in den Einstellungsfolgen E 53-55, E 61-64, E 76-78 und E 186-190 auf: der

zitierte Text vermag keine Verbindung zum Bild herzustellen und dient eher der Verwirrung als der Klärung.

Wertende Aussagen

Wo liefert der Film Hinweise und Aussagen zu den gezeigten Gemälden, die über eine Faktenvermittlung hinausgehen und Interpretationsfragen anschneiden?

In der Einstellungsfolge E 107-113 ('Die magere Kompanie') wird zum ersten Mal, in Abgrenzung gegen die "leblose Materie des Pieter Codde" eine Wertung der künstlerischen Darstellungsform vorgenommen: es heißt "der beseelte Griff des Frans Hals" (E 110) und "der Atem, der sie (die lebendige Wirklichkeit?) belebte, ist Atem geblieben. Der Maler beseelte seine Modelle, und auch ihre Beseelung wurde intensiver" (E 146-148).

Die Termini 'Beseelung' und 'Atem' assoziieren die biblische Schöpfungsgeschichte. Diese Bezugnahme auf eine göttliche Handlung ist auch in anderen 'Kunstfilmen' anzutreffen (12). Hals, so wollen die zitierten Sätze suggerieren, haucht seinen Modellen den Odem ein, er "hatte die Macht" (E 152) über sie, er ist ihr Schöpfer. Hier wird der in der Kunstinterpretation der vergangenen Jahre nicht selten anzutreffende Versuch unternommen, in Weiterführung des Genie-Kults, den Betrachter zur bedingungslosen Bewunderung zu zwingen.

In dem Bemühen, den Vorgang der 'Beseelung' würdevoll zu umschreiben, läßt sich der Kommentar zu einer geradezu erheiternden Symbolik hinreißen: "Mit zunehmendem Alter atmen Hals' Modelle ahnungslos in das Zeitlose hinein" (E 174). Grammatikalisch läßt dieser Satz nur den einen, sicher nicht beabsichtigten Schluß zu, daß die Modelle selbst ständig an Alter zunehmen, zugleich aber in das Zeitlose hineinatmen. Hier werden keine inhaltlichen Aussagen, sondern inhaltsleere Phrasen vermittelt. Das Bemühen, zur 'großen' Kunst auch 'große' Worte zu finden, mißglückt hier vollends. Wenn ein leicht faßbarer Filmkommentar mit einfachem Satzbau das Verständnis einer Filmaussage fördert (13), so können die hier angeführten Textstellen sicher keinen Anspruch auf einen Lerneffekt stellen.

Neben der 'Beseelung' taucht im Kommentar ein weiterer Begriff auf, der die überirdische Position des Frans Hals bezeichnen soll: "Hals läßt die Materie hinter sich; nein, er besiegt die Materie, die Materie fängt an zu leben" (E 131/132) und: "Hals verzichtet auf die Materie" (E 158). Der Film erläutert nicht, was er unter dem doch sehr vieldeutigen Begriff der Materie versteht und stellt den Betrachter damit vor neue Rätsel. Welche Aussage steht hinter diesen pathetischen Formulierungen? Hier wird nur noch einmal das Bild des Beseelungsvorgangs reproduziert. Indem Hals die Materie, die hier durch die Verben 'besiegen' und 'verzichten' auf eine allzu irdische Ebene gedrängt wird, "hinter sich läßt", erhöht er sich zugleich. Aber, so suggeriert der Kommentar, auch die Materie wird lebendig, erhält Odem; aus Materie erschafft Hals neues Leben.

Es ist vielleicht aufschlußreich, in diesem Zusammenhang einen Satz aus dem Begleitheft zum Film, das vom FWU publiziert wurde, anzuführen: "Der Sprechtext ist neutral" heißt es dort auf Seite 2. Welches Verständnis von Kunst und Kunstdeutung dieser Aussage zugrunde liegt, kann nur erahnt werden. Unter Ziffer 3.3.6 wird darauf näher einzugehen sein.

Der Kommentar wäre nur unvollständig analysiert, wenn nicht der mangelhafte Synchronismus zwischen Bild und Wort erwähnt würde. Textteile, die logischerweise bestimmten Bildeinstellungen zuzuordnen wären, werden teils zu früh, teils zu spät eingesprochen und verlieren so jede Funktion. Diese Nachlässigkeit im Wort-Bildbezug läßt sich in den Einstellungsfolgen E 105-107, E 157-159, E 162-163 und E 168-170 nachweisen.

Zusammenfassend kann gesagt werden: die Mischung aus Faktenvermittlung, Volksreimen und suggestiver Wertung macht den Kommentar zu einem untauglichen Element des Films, das die Problematik der visuellen Aussage nur verstärkt. Am gravierendsten erweist sich dabei die Tatsache, daß der Sprechtext nicht auf das eingeht, was dem Betrachter optisch dargeboten wird.

3.3.7 Hinweise zur Begleitmusik

In den Untersuchungen über die Wirkung von Musik in Unterrichtsfilmen sind m.E. bisher keine eindeutigen Ergebnisse registriert worden, die den positiven oder negativen Wert der Begleitmusik belegen könnten. Das gilt insbesondere für den Lernerfolg.

Dennoch ist die Musik, bis auf wenige Ausnahmen (14) fester Bestandteil der Filme über bildende Kunst. Sie nimmt dort die Position eines Stimmungswerts ein, der das abgebildete Kunstwerk in seiner emotionalen Wirkung verstärken soll. Das gilt auch für den vorliegenden Film.

Man hat versucht, die Musik zu den gezeigten Bildern in Beziehung zu setzen; so werden in der ersten Hälfte des Films, parallel zu den Portraitfolgen, typisch zeitgenössische (wenn auch stilistisch neobarocke) Elemente verwendet (Tanzformen, Wechselrhythmus). Zu einzelnen Bildern werden zeitgemäße Instrumente, wie z.B. das Cembalo in der Bildfolge B 47 bis B 55, eingesetzt. In der zweiten Hälfte, und besonders zum Schluß hin, wird der barocke Stil durch eine typisch romantische Musikform ersetzt und bestimmt damit weitgehend die Interpretationsrichtung der Schlußworte Frau Hals': indem im Kommentar der Beseelungsbegriff verwendet wird und die Musik zugleich Ausdrucksformen des 19. Jahrhunderts verwendet, erfahren die letzten Bildnisse, vor allem die Regentenportraits, eine stark gefühlsbetonte Interpretation. Dieses [illegible] Datum erwarten läßt, wie noch dargelegt werden wird, innerhalb einer gefühlig-kunsthistorischen Interpretationsrichtung (siehe 3.3.9).

Da läßt sich m.E. auch in diesem Falle nicht entscheiden, ob die Musik für das Verständnis von einzelnen Bildausschnitte Vor- oder Nachteile bringt. Ihre Bedeutung innerhalb der Filmaussage dürfte nicht allzu groß sein; die schon genannten [illegible] Ausschnitt und Einstellungsdauer bestimmen die Filmaussage in ganz viel stärkerem Maße.

3.3.8 Das Beiheft

Das Beiheft, das das FWU zu jedem Film veröffentlicht, soll in erster Linie ein Hilfsmittel für den Unterrichtenden sein. Was erfährt der Unterrichtende, der den Einsatz des Frans-Hals-Films plant, aus dem beiliegenden Heft?

Den größten Teil des Textes nimmt eine kunsthistorische Abhandlung über Frans Hals und sein Werk ein, die in drei Kapitel gegliedert ist. Bildvergleiche zwischen Portraits von Hals und denen anderer Künstler schließen sich an. So bleiben von 12 Textseiten lediglich gut zwei Seiten für Hinweise zum Film selbst und auf Probleme, die sich aus seinem Einsatz ergeben, die den Unterrichtenden ja doch vorrangig interessieren.

Anstelle einer kritischen Auseinandersetzung mit den einzelnen Filmelementen, die für den Lehrer hilfreich sein würde, werden nachträglich die fehlende Zielsetzung und die unzulängliche Darstellungsform der Gemälde zu verharmlosen versucht - mehr noch: sie werden gar nicht erkannt. Denn nur so lassen sich die positiven Bewertungen der Detailfolgen, "... die uns immer wieder auf die Pinselführung aufmerksam machen und uns an dem betörenden Reichtum von Farb- und Oberflächenstrukturen teilnehmen lassen" (S.2), und das völlige Ignorieren der kurzen Bildeinstellungen ("Die Reihe der Halsschen Portraits spricht ja für sich selbst" (S. 2)) verstehen. Was liegt bei dieser Einschätzung des Films näher, als ihn "für alle Altersstufen geeignet" (S.2) zu erklären! (Damit ist wohl die gesamte Spanne vom 1. bis zum 13. Schuljahr gemeint). Daß es in der genannten Altersspanne völlig unterschiedliche Phasen im Erfassen und Verstehen von Filmen wie von Kunstwerken gibt (15), scheint dem Verfasser (16) nicht bekannt zu sein.

Offenbar müssen ihm aber doch Bedenken an dieser sehr optimistischen Einschätzung gekommen sein, denn er schränkt ein, daß eine "verständnisvolle und grundlegende Vor- und Nachbereitung" (S.2) erforderlich sei. Interessanterweise scheint es ihm dabei ganz unerheblich

zu sein, ob diese Erläuterungen vor oder nach der Filmbetrachtung erfolgen.

Wie soll diese Vor- oder Nachbereitung aussehen? Die "methodisch-didaktischen Hinweise" auf Seite 18 sollen darüber Auskunft geben. Dem Film wird eine zweifache Funktion für den Unterricht zugeschrieben: einmal, so versichert der Text, vermag er "kulturkundliche Erscheinungsformen des 'Goldenen Zeitalters' der Niederlande, seines Bürgertums, seiner Sitten" zu veranschaulichen (S. 18). "Andererseits zeigt der Film die künstlerische Qualität" der Gemälde (S. 18). Der Film erfüllt m.E. beide Bedingungen nicht. Eine Erläuterung typischer Kulturerscheinungen der Niederlande im 17. Jahrhundert ist kaum durch drei Kommentarhinweise (E 36-39, E 65-67 und E 91-93) zu erreichen; die Verkürzung damaliger Sitten und Gebräuche auf Weintrinken und Festessen ist zumindest verzerrend. Auch die künstlerische Qualität kann, wie sich zeigte, an keiner Stelle bewußt gemacht werden.

Geradezu unverständlich erscheint der 'methodische' Vorschlag, den Schülern im Anschluß an den Film "präzise Fragen zu stellen" (S. 19), den Film erneut ohne Ton vorzuführen und dann eine "schriftliche Beantwortung der gestellten Fragen" (S. 19) zu verlangen. Es wäre interessant, zu erfahren, wie denn diese präzisen Fragen aussehen sollen, da der Film über die gezeigten Bilder doch gar keine nachvollziehbaren Aussagen liefert; oder sollen im Unterricht die Namen und Daten abgefragt werden, die der Kommentar nennt?

Die für den Unterrichtenden vordringliche Frage, wie die durch die filmische Darstellung bedingten Hindernisse im Unterricht zu überwinden wären, bleibt unbeantwortet. Dafür werden Vergleiche zwischen den Portraits Frans Hals' und denen anderer Künstler vorgeschlagen. Derartige Betrachtungsvergleiche können ohne Zweifel interessant sein, es fragt sich nur, in welcher Beziehung sie zu der Problematik des Films stehen. Das nachträgliche Abspielen des Films wird durch diese Vergleiche die Effektivität des Filmstreifens kaum steigern können.

In der vorliegenden Form dient das Beiheft lediglich der kunsthistorischen Bestätigung der Leistung des Frans Hals. Eine Hilfe für den Unterrichtenden stellt es nicht dar.

3.3.9 Die kunsthistorische Position des Films

Zu fragen wäre schließlich nach der Interpretationsrichtung, die der Film bei der Darstellung der Werke Frans Hals' einschlägt. Von welcher kunsthistorischen Position geht er aus? Steht er im Zusammenhang mit bereits vorhandenen Deutungsversuchen?

Der Film reiht sich in die seit dem 19. Jahrhundert zu beobachtende Tendenz ein, die niederländische Malerei genrehaft-vordergründig zu verstehen. Es kann heute aber gesagt werden, daß hinter einzelnen Gesten und Details in Frans Hals' Gemälden trotz aller Genrehaftigkeit durchaus moralisierende Anspielungen zu sehen sind. Auf diese feine Hintergründigkeit weist der Film nicht hin. Bezeichnend für die hier vertretene, überholte Interpretation ist schon die Entscheidung, allegorische und religiöse Darstellungen, die Hals (wenn auch in geringem Umfang) gemalt hat, gar nicht erst zu zeigen; sie hätten die volkstümliche Deutung nur stören können.

Der Film nimmt der Film die beiden Schützenbilder (Sequenz 6) zum Anlaß, auf die Trinkfreudigkeit der dargestellten Personen hinzuweisen. In Ausschnitten werden Weingläser aneinandergereiht. Hinter der Geste, ein Weinglas nach unten zu kippen, kann aber auch ein moralisierender, unmißverständlich tadelnder Hinweis gesehen werden (17). Das gilt zumindest für die eine Figur, die das Weinglas demonstrativ in dieser Weise hält (E 83). Was der Film (hier ist der Kommentar eingeschlossen) als vordergründiges Symbol der Ausgelassenheit deutet, kann ebenso als moralisierende Anspielung aufgefaßt werden. Auch der Kommentarhinweis zur 'Malle Babbe' (E 60), der sie als "Haarlemer Hexe" ausweist, ist ja durchaus nicht stichhaltig (18) und kunsthistorisch gesichert ; er paßt jedoch in die Interpretationsabsicht des Films hinein.

Die beiden zuletzt gezeigten Gruppengemälde ('Regenten und Regentinnen des Altmännerhauses') werden ebenfalls nicht in ihrer doch völlig veränderten Darstellungsweise zu deuten versucht, sondern durch Wort und Musik auf die Ebene der 'Vergänglichkeit' festgelegt. Die doch recht verschiedenartigen Interpretationen dieser letzten Bilder (19), die bis zu der Vermutung führen, Hals habe die Regentinnen absichtlich bösartig dargestellt, würden nicht in die vom Film intendierte Deutungsrichtung passen.

Die Einengung der Bilder auf die genrehafte Darstellung führt letztlich auch zu einer undifferenzierten Betrachtungsweise, die Hals ohne Unterschied mit anderen Malern des 17. Jahrhunderts in eine Reihe stellt.

3.3.10 Zusammenfassung

- Die bei hoher optischer Informationsdichte kurze Einstellungsdauer läßt keine bewußte Betrachtungsweise zu; sie fördert vielmehr ein oberflächliches, flüchtiges Hinsehen.
- Die Beschränkung auf den Ausschnitt läßt keine Einschätzung des jeweiligen Bildganzen zu; sie verkürzt die Portraits auf Figurationen aus Gesichertn, Händen und Kleidungsstücken.
- Die harte Montage der Ausschnitte vermengt einzelne Bilder miteinander und führt zu Fehleinschätzungen in Bezug auf die Zugehörigkeit.
- Der Filmkommentar stellt zu der visuellen Aussage keinen Bezug her und verläuft auf einer zweiten Ebene. Seine Zusammenhanglosigkeit und die sprachliche Form verhindern ein rasches Erfassen.
- Das Filmmaterial ist nicht im Sinne einer didaktischen Aufbereitung gegliedert; es besteht aus einer Folge optisch gleichwertiger Informationen.
- Die genannten Faktoren zusammen machen den Film zu einem kunstdidaktisch ungeeigneten Unterrichtsmittel.
- Sie verhindern jede Motivation zur Auseinandersetzung mit den dargestellten Bildern,

- sie führen zu keiner Veranschaulichung des Bildmaterials,
- sie sind nicht geeignet, einen Lerneffekt zu erzielen.
- Das Begleitmaterial verharmlost die Problematik, die beim Unterrichtseinsatz des Films auftritt.

3.3.11 Protokoll des Films

Technische Daten

Hersteller	Multifilm Hilversum
Regie	Frans Dumont
Kamera	Pim Heytmann
Herstellungs-land und -jahr	Holland 1964
Laufzeit	16'28 Minuten
Länge	193 Meter
Farbe/Breitwand	

Zeichenerklärung

T	Totale
HT	Halbtotale
N	Nah
GN	Ganz nah
SL	Schwenk nach links
SR	Schwenk nach rechts
SO	Schwenk nach oben
SU	Schwenk nach unten

Sequenz	Einst. Nr.	Einstellung	Kamera	Kommentar	Ton
1. Vorspann Im Frans-Hals-Museum	1	Besucher vor 'Versammlung der Offiziere u. Unteroffiziere der St.-Adrians-Schützengilde,1632/33,Haarlem	GN T	--	Musik Stimmen
	2	Besucher vor 'Festmahl der Offiziere der St.-Georgs-Schützengilde,1616, Haarlem	HT GN	--	
	3	Ausstellungsräume des Museums,Fenster der Eingangstür	HT	--	
	4	Eingangstür von außen, Fassade	N/SO	--	
	5	Eingangstür, Besucher im Park	HT/T	Im Grunde wissen	
	6	Besucher mit Katalog	HT	wir nicht	
	7	Katalog (Frans-Hals-Ausstellung 1962)	GN	viel über Frans Hals.	
	8	Archivbuch der Stadt Haarlem	GN	Aus den Archiven haben wir nicht mehr erfahren als die Tatsache seiner Geburt in Antwerpen zwischen 1581 und 1584 und daß er in oder vor dem Jahre 1591 mit seinen Eltern nach Haarlem übersiedelte.	Kein Ton
	9	Frans Hals' Unterschrift	N	Dort hat er während seines ganzen Lebens gewohnt. Vieles hat sich im Laufe	

equenz	Einst.-Nr.	Einstellung	Kamera	Kommentar	Ton
2. Stadtansichten von Haarlem	10	Jacob van Ruisdael: 'Blick auf Haarlem mit St.-Bavokirche, Ausschnitt	HT GN	der Jahre geändert; jedoch behielt das Stadtprofil seinen charakteristischen Kern bei, wie es die Ansicht von Haarlem von Jacob v. Ruisdael zeigt.	Glocken
	11	Blick auf Haarlem, Realaufnahme	T	--	
	12	Haarlem, Markt	T	--	
	13	Haarlem, Rathaus	N/HT	--	
	14	Haarlem, Hausfassade	HT	--	
	15	Haarlem, St.-Bavo-Kirche, Seitenschiff, Turm	HT	--	
	16	Haarlem, Hausfassade	HT	--	
	17	Haarlem, St.-Bavo, Teilansicht	HT	--	
	18	St.-Bavo, Grabrelief	N	--	Musik/ Glocken
3. Haarlemer Maler	19	Marten van Himskeerck, Gemäldeausschnitt	HT	Hals muß mit den Werken sein	
	20	Dass., Ausschnitt	N	seiner Haarlemer Vorgänger bekannt gewesen	
	21	Dass., Ausschnitt	N	die Gemälde des Marten van Himskeerk,	
	22	Karel van Mander; Gemäldeausschnitt	HT	des Karel v. Mander, der sein Lehrer war,	
	23	Dass., Detail	N	--	
	24	Cornelis van Haarlem, Gemälde	T	des Cornelis Corneliszoon van Haarlem,	
	25	Dass., Ausschnitt	N	der in der Kunst vieles erreichte; er malte	
	26	Ders., Schützenbild, 1583, Haarlem	T	ein Schützenbild im Jahre 1583.	
	27	Frans Hals, Festmahl der Offiziere... (s. E 2)	T	Im Jahre 1616 malte Hals sein erstes Schützenbild.	
4. Frühe Bildnisse	28	Bildnis eines Mannes mit einem Totenkopf in d. linken Hand, um 1616, Birmingham, Detail	N	--	
	29	Dass., Gesicht	N	Rund 1610 entstanden die Bildnisse des Bert van Assendelft	
	30	Bildnis einer stehenden Frau, um 1617 Chatsworth, Detail	GN	und dessen Ehefrau. Von früheren Arbeiten ist nichts erhalten geblieben.	
	31	Dass., Hände	N	--	
	32	Portrait van der Morsch, 1616, Pittsburg, Kopf	N	Aus dem Jahre 1616	

	Nr.		Kamera	Kommentar	Ton
4.	33	Dass., Augenpartie, Datierung auf der Leinwand	GN	stammt das Portrait des van der Morsch, des Leidener Amtsboten in der Rolle als Pierrot, Rhetoriker und Narr. Er verfasste seine eigene	Musik
	34	Dass., Hand mit Stroh	GN	Grabschrift: hier liegt Pierrot, jedem	
	35	Dass., Hand mit Fisch	N	wischte er auf Wunsch eins aus.	
	36	Festmahl der Offiziere...(s. E 2)	GN	Es waren	
	37	Dass.	N	urwüchsige, lebenslustige Männer, diese Bürger aus dem Jahre 1616. Ein solches Festessen bedeutete nicht, wie in einem Schnellimbiß etwas essen und trinken-	
	38	Dass., 5 Schützen	N	wenn diese Herrschaften zechten, dann	
	39	Dass., weitere Schützen	N	eine Woche lang.	
	40	Dass., Fahne	GN	--	
	41	Dass., 3 Schützen	N	--	
	42	Dass., Teller	GN	--	
	43	Dass., 3 Schützen	N	--	
	44	Dass., Hauptmann van der Meer	GN	Der Hauptmann van der Meer. Hals malte ihn 15	
	45	Nicolaes van der Meer, 1631, Haarlem, Kopf	N	später noch einmal, jetzt als den Jahre autoritären Bürgermeister.	
	46	Dass., linke Hand			
5. Bildnisse der 20er Jahre	47	Amme mit Kind, um 1619, Berlin, Hand mit Apfel, beide Gesichter	GN	--	
	48	Dass., Kindergesicht	GN/SO	--	
	49	Lachender Kinderkopf, 1624-26, Den Haag,	N	Schön Kindlein in der Wiege,	
	50	Dass., Mundpartie	HT	Schön Sonne, wo wir gehn,	
	51	Lautenspieler, 1626, Paris, Hand u. Gitarre	GN	gleich lieblich anzusehen.	
	52	Dass., Kopf	GN	--	
	53	Die Zigeunerin, 1628-29, Paris, Kopf	GN	--	
			N	Willst, schönes Mädchen, nicht mehr wissen, so manchen Tag, so manche Nacht,	

Sequenz	Einst.-Nr.	Einstellung	Kamera		Ton
5.	54	Dass., Augenpartie	GN	Die Zeit,die ich an mich gerissen,und,wie's dir recht, mit dir verbracht in Freundlichkeit und Fröhlichkeit,	Musik
	55	Dass., Dekolleté	GN	in Seligkeit des Wortes und der Tat.	
	56	Verdonck,um 1627,Edinburgh,Augenpartie	GN	Das ist Verdonck, der böse Mann,	
	57	Dass., Gesicht	GN	des'Lastermaul nie schweigen kann.Er achtet weder groß noch klein,da schloß man	
	58	Dass., Haare	GN	ihn ins Zuchthaus ein.	
	59	Malle Babbe,1629-30, Berlin,Schulter	GN	--	
	60	Dass., Gesicht	N	Hille Babbe oder richtiger Malle Babbe, die Haarlemer Hexe.	
	61	Fröhlicher Trinker,1628-30, Amsterdam, linke Augenpartie	GN	--	
	62	Dass., rechte Hand	GN/SO	Claus trug mehr Wein nach Haus als er verstand zu tragen,und Clausens Weib,gewohnt mit Tadel ihnzu plagen,	
	63	Dass., Kopf	N	hat ihm kein Wort gesagt.	
	64	Dass., Mundpartie	GN	--	
	65	Bildnis des Isaac A. Massa,1626,Toronto, Kragen	GN	Im 16.Jahrhundert war der Aufstieg Hollands in	
	66	Dass., Kopf und Schulter	N	der ganzen Welt spürbar. Isaac Massa,der als Knabe seine Lehrlingszeit in Rußland	
	67	Dass., Gesicht	GN	verbringen mußte,entwickelte sich zu einem Wirtschaftsvermittler zwischen dem Zarenreich und Holland.	
	68	Doppelbildnis eines verheirateten Paares,um 1627, Amsterdam,Gesicht des Mannes	GN	--	
	69	Dass., Das Paar	HT	--	
	70	Dass., Frauenkpof	GN	--	
	71	Dass., Hand der Frau	GN	--	

5.	72	Dass., Landschaftsausblick	GN	--
	73	Dass., Blattwerk	GN	--
	74	Dass., Blattwerk	GN	--
6.	75	Festmahl der Offiziere der St.-Adrians-Schützengilde,1627, Haarlem,	T	Festessen der Offiziere der
	76	Dass., Schützen	HT	Musketenschützen 1627. Ward
	77	Dass., 5 Schützen,Kopf eines Schützen	HT/GN	jemals ein so tauglich Gast als Oberst eingesetzt;wie ihm der Stallhut vorzüglich paßt, wie er den Römer
	78	Dass., Weinglas	GN	schätzt.
	79	Dass., Hand	GN	--
	80	Dass., 2 Schützen	N	--
	81	Dass., Weinglas	GN	--
	82	Festmahl der Offiziere der St.-Georgs-Schützengilde,1626-27, Haarlem, umgekipptes Glas	GN/N	--
	83	Dass., zwei Schützen	N	Ein Held, der nie
	84	Dass., Bildzentrum	HT	den Streit verschmäht,wenn's Gläser säubern gilt und der sich so auf diese
	85	Dass., zwei Köpfe	GN	Kunst versteht,daß immerfort das Glas ihm leer
	86	Dass., Weinglas	GN	--
	87	Dass., Gesicht eines Schützen	GN	--
	88	Dass., Degen, Tischkante	GN	--
	89	Dass., Degenknauf	GN	--
	90	Dass., Hand mit Fahnenstock	GN	--
	91	Dass., Kopf eines Schützen	GN	In der Geschichte
.	92	Bildnis Pieter van der Broecke,1633, London, Hand und Kopf	N/SO	liest man die trockenen Tatsachen;jedoch ist es unmöglich, aus diesen Büchern die Holländer kennenzulernen,die die Welt umsegelten, sich jenseits des Erdballs den Pfeffer holten

Musik

Portrait-folge

Inhalt	Einst.-Nr.	Einstellung	Kamera	Kommentar	Ton
	93	Bildnis eines stehenden Herrn,1637, Rotterdam, Gesicht,Oberkörper, Hände	GN/ N/ SU	Tasmanien und Australien entdeckten und eine Handelsniederlassung gründeten,aus der New York entstand. Viele jener Abenteurer kehrten nie wieder heim oder blieben namenlos. Man bewundert sie und die Honoratioren möchten ihre Existenz in einem Bild von Hals verewigt sehen.	Musik
	94	Dass., Finger mit Ring	GN	--	
	95	Dass., rechte Hand	GN	Der Kreis der Abgebildeten	
	96	Bildnis Cornelia Claesdr. Vooght,1631, Haarlem,linke Hand	GN	bleibt beschränkt;fast ohne Ausnahme ist nur	
	97	Dass., Gesicht	N/GN	die Haarlemer Prominenz vertreten;die Schwestern Vooght Claesdr., Cornelia die Jüngste,	
	98	Bildnis Maritge Vooght Claesdr.,1639, Amsterdam, Gesicht	N/ GN	Maritge, die Ältere.	
	99	Dass., linke Hand	GN	--	
	100	Dass., rechte Hand mit Bibel	GN	--	
	101	Versammlung der Offiziere...(s. E 1), Hand mit Tuch	GN	--	
	102	Dass., Degen	GN	--	
	103	Dass., weitere Degen	GN	--	
	104	Dass., Hand des Oberst	GN/N	Jetzt kein Festessen, sondern eine Versamm-	
	105	Dass., mehrere Offiziere	N	der Tapferen im Garten ihres Vereins- lung	
	106	Dass., das ganze Bild	T	lokals im Jahre 16... ...33.Im selben Jahre,16...	
8. Zwei Schützenbilder d. 30er Jahre	107	Die Kompanie von Kapitän Regnier Real und Leutnant Cornelis Michielsz. Blaeuw ('Jaegere Kompanie'),1636-37, Amsterdam, das ganze Bild	T	..33, bechrten die Amsterdamer Schützen Frans Hals mit einem Auftrag.	
	108	Dass., linke Bildhälfte	HT	Dieses Bild ist bekannt als 'Die magere Kompanie'	
	109	Dass., zwei sitzende Offiziere	N	Nach einem fast 5jährigen Streit erhielt der	
	110	Dass., linke stehende Figur,Gesicht, Oberkörper		Amsterdamer Maler Pieter Codde den Auftrag, das Bild zu vollenden.	
			N/SU	Die unvermeidliche Folge war eine Zwitterhaftigkeit in der Darstellung:der beseelte Griff des Frans Hals,	

			Kommentar	Ton
111	Dass., Arm und Hand des im Vordergrund stehenden Offiziers	N	die leblose Materie des Pieter Codde.	Musik ↓
112	Dass.,ganz links stehende Figur, Schärpe und Arm	GN	--	
113	Dass., Stiefel	GN	In den Haarlemer Archiven lesen wir,	kein Ton
114	Archivbuch aus Haarlem	GN	er habe zwar das Malen dieses Bildes auf sich genommen,jedoch nicht in Amsterdam,sondern in Haarlem. Und an einer anderen Stelle:er würde mit den Gesichtern in Amsterdam anfangen und in Haarlem weiterführen,wie er schon damit angefangen hatte zu tun. Auf einem späteren Schützenbild aus dem Jahre 16...	↓
115	Versammlung der Offiziere und Unteroffiziere der St.-Georgs-Schützengilde,1639, Haarlem, 3 Figuren im Hintergrund (Hals selbst in der Mitte)	N	..39 hat sich Hals selbst bescheiden zwischen seinen diesmal wieder Haarlemer Auftraggebern portraitiert.	Musik ↓
116	Dass.,Leutnant Wouwer,8. ganze Bild	N/T	--	
117	Dass., linke Figur,Schärpe,Degenknauf	GN/SU	--	
118	Dass., Figur daneben, Gesicht	GN	--	
119	Dass., dritte Figur von rechts,Hände	GN	--	
120	Dass., dieselbe Figur,Gesicht und Umgebung	GN/N	--	
121	Dass.,ganz rechte Figur,Schärpe,Degenknauf,Kragen,Gesicht	GN/SU	--	
122	Die Regenten des St.-Elisabeth-Hospitals,1640-41,Haarlem, Tisch und Hände,die drei mittleren Personen	GN/N	Der Vorstand des St.-Elisabeth-Krankenhauses im Jahre 1641, das am frühesten	
123	Dass., zweite Figur v. rechts,Kopf	N	bekannte Regentenstück.	
124	Dass., dieselbe Figur,Hand	GN	--	
125	Dass.,die drei linken Figuren	HT	--	
126	Dass., die ganz rechte Figur	N	--	
127	Dass., dieselbe Figur,Hand	GN	--	

Sequenz	Laufende Nr.	Einstellung	Kamera	Kommentar	Ton
9.	128	Dass., das ganze Bild	T	--	Mu-
10. Portraitfolge	129	Bildnis des Herrn Bodolphe,1643,New Haven, Signatur auf der Leinwand	GN	Hals geht weiter,	sik
	130	Dass., Kopf	N	er geht über Samt,Spitzen und fehlerlos gemalte Portraits	
	131	Bildnis der Frau Bodolphe,1643,New Haven, rechte Hand	N	hinaus,erläßt die Materie hinter sich,	
	132	Dass., linke Augenpartie	N/GN	nein,er besiegt die Materie, die Materie fängt	
	133	Dass., das linke Auge	GN	-- an zu leben.	
	134	Dass., Mund	GN	--	
	135	Bildnis Johannes Hoornbeek,1645, Brüssel,Mund, Augenpartie	GN/SO	--	
	136	Dass., Gesicht	N	--	
	137	Dass., Hand mit Bibel	GN/N	Unter Hals Pinsel wird diese lebendige Wirklichkeit zu einem Symbol des ewigen Lebens	
	138	Bildnis eines sitzenden Mannes,der einen Zweig hält,um 1645,Ottawa,Hand	GN	und des unvermeidlichen Todes.	
	139	Dass., Gesicht	N	--	
	140	Bildnis Jasper Schade van Westrum, um 1645,Prag, Kleidung, Gesicht	GN/SO	--	
	141	Bildnis einer sitzenden Dame mit Fächer, 1648-50,Cincinnati, Hände	GN/N	--	
	142	Dass., Teil des Kleides,	GN	--	
	143	Dass., Schoß mit Händen, Kopf	N/SO	--	
	144	Bildnis eines sitzenden Mannes mit Hut,1648-50,Cincinnati,Gesicht	N	--	
	145	Dass., Schoß mit Hut	N	--	
	146	Bildnis eines stehenden Herrn,1649-50, New York, Arm mit Hut	N	Der Atem, der sie belebte,ist Atem	
	147	Dass., Ordensband	GN	geblieben.Der Maler beseelte seine Mo-	
	148	Dass., Brust, Kopf	N/SO	delle und auch ihre Beseelung wurde intensiver, je nach dem Form und Materie dem Geist mehr untergeordnet wurden.	

	Nr.		Kamera	Kommentar	Ton
10.	149	Bildnis Stephanus Geraerdts, um 1648, Antwerpen, Hand, Oberkörper, Kopf	GN/SI SO/N	--	Musik
	150	Bildnis Vincent L. van der Vinne, um 1655-60, Toronto, Kragen	GN	Ein gemaltes Portrait	
	151	Dass., Gesicht	N/GN	kann viel über den Abgebildeten offenbaren, jedoch auch über den Maler; Hals schaute auf seine Modelle, und sie schauten auf ihn; sie sahen Hals an der Arbeit	
	152	Bildnis eines Predigers, 1658, unbek. Besitz	N/GN	und der Maler, der das Wesen seiner Modelle erkannte, hatte die Macht, ihre Blicke festzulegen und damit ihren Charakter.	
	153	Bildnis einer sitzenden Frau, um 1660, Oxford, Gesicht	N/GN	--	
	154	Bildnis eines Herrn, 1658-60, Den Haag, Gesicht	N/GN	Der damalige	
	155	Bildnis Herman Langelius, 1659-60, Amiens, Gesicht	N/GN	Zeitgenosse kann Hals' großartiger Vision nicht mehr folgen. Was kannst du, alter Hals, Langelius zu malen? Dein Auge ist zu schwach für seines Geistes Strahlen, zu ungelenk und	
	156	Dass., Mundpartie	GN	stramm, zu kunstlos deine Hand, um dieses	
	157	Dass., Hand mit Buch	GN	Mannes fast unmenschlichen Verstand gerecht	
	158	Bildnis eines sitzenden Mannes, 1664-66, Kassel, Panschette	GN	zu werden. Hals	
	159	Dass., Mundpartie	GN	verzichtet auf die Materie; ein alter und	
	160	Dass., Augenpartie	GN	kluger Mann spricht zu uns und aus seinen letzten Werken.	
	161	Dass., Kopf mit Hut	N	Man vergleiche mal den Arm des Mannes mit dem Schlapphut	
	162	Dass., Arm	GN/SO	mit dem des Isaac Massa aus dem Jahre 1626.	
	163	siehe E 65, Arm	GN/SO	~~So malte Hals mit 35 Jahren,~~	
	164	siehe E 27, zwei Figuren, Schärpe, Gesichter	GN/SO	So malte Hals mit 35 Jahren,	

Sequenz	Einst.-Nr.	Einstellung	Kamera	Kommentar	Ton
10.	165	siehe E 47, Augenpartie	GN	und neun Jahre später	Musik
	166	Dass., Gesicht des Kindes	N	malte er so	
	167	siehe E 49, Mundpartie, Gesicht	GN/N	--	
	168	siehe E 53, Mundpartie, Gesicht	GN/N	Dies	
	169	Der Mulatte,1628-29,Leipzig, Gesicht	N	war seine Vision mit 50 Jahren.	
	170	? (Augenpartie)	GN	--	
	171	siehe E 122,zweite Figur von rechts, Gesicht	N	Immer umfassender wird das Werk	
	172	Dass., Tisch mit Händen	N	des 60jährigen	
	173	siehe E 135, Hand mit Bibel	GN	--	
	174	sihe E 144, Hand	GN	Bei zunehmendem Alter atmeten Hals'Modelle ahnungslos in das Zeitlose hinein.	
	175	siehe E 141, Kleid	GN	--	
	176	Bildnis eines Mannes,1650-52,New York, Manschette	GN	--	
11. Die beiden Spätwerke	177	Die Regenten des Altmännerhauses, um 1664,Haarlem, Bein der rechten sitzenden Figur	GN	Zwei Jahre	
	178	Dass., Hand des rechten sitz. Regenten, das ganze Bild	GN/TSL	vor seinem Tode schuf Frans Hals mit gut 80 Jahren seine letzten Gruppenportraits, die Regenten und Regentinnen des Haarlemer Altmännerheimes,das heutige Frans-Hals-Museum.	
	179	Dass., rechter Regent, Gesicht	N	--	
	180	Dass., Gesicht des Regenten rechts daneben	N	--	
	181	Dass., Gesicht d. mittleren Regenten	N	--	

	Nr.		Kamera	Kommentar	Ton
11.	182	Die Regentinnen des Altmännerhauses, um 1664, Haarlem, Gesicht d. mittleren Figur	N	--	Musik ↓
	183	Dass., dieselbe Figur, Hände	GN	--	
	184	Dass., zweite Figur von links, Gesicht	N	--	
	185	Dass., zwei Hände	GN	--	
	186	Dass., ganz linke Figur, Gesicht	N	Der Menschen	
	187	Dass., dieselbe Figur, Hand	GN	Altersjahr sind nichts als dürre Blätter	
	188	Dass., Kleid und Hand der vordersten Figur	N/GN	wie in der Winterzeit sie trägt des Lebens Baum; manch eins ergibt	
	189	Dass., Gesicht der vordersten Regentin, Rundpartie	N/GN	sich schon dem Tod bei mildem Wetter, manch eins, zäh und stark, wehrt sich und löst	
	190	Dass., das ganze Bild	T	sich kaum.	
12. Nachspann	191	Fensterpartie im Frans-Hals-Museum	HT/SL	--	
	192	Frans Hals' Unterschrift aus dem Archivbuch	GN	--	

3.4 Filmanalyse 3

'Max Ernst - Entdeckungsfahrten ins Unbewußte'

3.4.1 Technische Daten und Hinweise zum Film

Der Film wurde 1963 von Carl Lamb und Peter Schamoni hergestellt. Er ist 126 Meter lang und hat eine Laufzeit von 11'05 Minuten. Es ist ein Farbfilm mit Schwarz-Weiß-Teilen. Der größte Teil der im Film präsentierten Gemälde und Grafiken wurde während der 1963 im Wallraf-Richartz-Museum in Köln stattfindenden Ausstellung aufgenommen. Den Kommentar im Film spricht Max Ernst.

Der Regisseur Peter Schamoni hat neben diesem Film noch zwei weitere Filme über Max Ernst hergestellt: "Die widerrechtliche Ausübung der Astronomie" (1966) und "Kunst authentisch: Max Ernst" (1970).

Im Jahre 1964 kaufte das Institut für Film und Bild (FWU) den Film "Entdeckungsfahrten ins Unbewußte" an und bietet ihn unter der Signatur FT 779 als Material für den Kunstunterricht an Schulen an.

3.4.2 Beschreibung des Films

Der Film besteht aus 238 Einstellungen und 9 Sequenzen (s. Filmprotokoll). Den größten Teil des Films nimmt die Präsentation von Malerei und Grafik des Künstlers aus der Zeitspanne von 1917 bis 1961 ein.

Zugleich wird Max Ernst selbst in Schwarz-Weiß-Aufnahmen vorgestellt: bei der Arbeit an einem Stein vor seinem Haus in Huismes, im Atelier bei der Arbeit an Collagen und Frottagen und während eines Boule-Spiels mit dem Regisseur des Films.

Der von Max Ernst selbst gesprochene Filmkommentar, der überwiegend aus bereits bekannten Äußerungen des Malers besteht, nimmt Bezug zu den Bildern, geht kurz auf die Dada-Bewegung ein, gibt eine Definition von Collage und beschreibt die Wirkungen der Frottage-Technik.

Der Film beginnt nach kurzen Darstellungen verschiedener Gemälde aus den 50er und 60er Jahren und der Selbstportraitcollage von 1920 mit einer raschen Folge aus der Collage-Serie "Une semaine de bonté" (1934). Es folgt eine Sequenz, in der Max Ernst anhand von Collagen aus "La femme 100 têtes" (1929) Ausführungen zur Dada-Bewegung macht.

Die drei anschließenden Sequenzen zeigen den Maler bei der Arbeit an Collagen sowie Beispiele dieser Technik (4. Sequenz), eine kurze Folge aus "Die Einkleidung der Braut", "Antipabst" und "Couple zoomorphe" (5. Sequenz) und Max Ernst bei der Frottage im Atelier (mit eingeblendeten Bildbeispielen).

Die 7. Sequenz kann als Hauptsequenz bezeichnet werden: in fast 3'5 Min. werden u.a. Ausschnitte aus Waldbildern, die "Windsbraut", Hordenbilder, verschiedene Darstellungen aus den "Gefräßigen Gärten" und den "Flugzeugfallen" sowie Details aus "Die Lust am Leben" und den Stadtbildern präsentiert. Diese Themen haben Max Ernst besonders beschäftigt (1). Es schließt sich eine Sequenz an, in der Aufnahmen von Max Ernst (beim Boule-Spiel) mit Ausschnitten aus Gemälden um 1950 (u.a. "Polnischer Reiter", "Frühling in Paris", "Mundus est fabula") im Wechsel gezeigt werden. Parallel zu dieser Bildfolge versucht Max Ernst eine Umschreibung seines Lebens und seines Werks.

Die letzte kurze Sequenz zeigt noch einmal 4 ineinander übergeblendete späte Gemälde.

3.4.3 Problemstellung und Ziel der Analyse

Innerhalb der drei analysierten Filme nimmt dieser Film insofern eine Sonderstellung ein, als er nicht primär den Anspruch erhebt, über die abgebildeten Werke zu informieren, sondern anhand der Bilder und des Sprechtexts selbst Interpretationen im Sinne des Surrealismus versucht. Er ist sowohl informierender als auch subjektiv interpretierender Film.

Damit entzieht er sich den Kriterien eines Lehr- und Informationsfilms, wie sie beispielsweise bei der Analyse des 'Frans-Hals'-Films anzuwenden waren. Die Frage, ob der Film umfassend un zuverlässig über die präsentierten Werke informiert, würde m.E. an der Intention des Films vorbeizielen. Was will der Film erreichen? Der Regisseur gibt über die Funktion des Films folgende Auskunft: "Ich sehe diesen Film, 'Entdeckungsfahrten ins Unbewußte', in erster Linie als Dokument über Max Ernst, einen der wichtigsten Vertreter des Surrealismus ... Es ging mir vor allem darum, Max Ernst zum Sprechen zu bringen. Die Kombination von Bildern und Worten und die Vorführung der neuen Max Ernst-Techniken sollte das Werk dieses Künstlers auch für den Nichtspezialisten begreifbar machen" (2).

Der Film will also den Künstler selbst in den Mittelpunkt rücken und seine Person mit den Bildern verknüpfen. Diese Absicht wird dadurch verdeutlicht, daß Max Ernst den Filmkommentar selbst spricht.

Zugleich gilt es sich die Tatsache zu vergegenwärtigen, daß dieser Film als Material für den Kunstunterricht vom FWU angeboten wird: es wird somit nach seiner Funktion für den Unterricht zu fragen sein, nach Möglichkeiten, ihn innerhalb einer Unterrichtseinheit sinnvoll zum Einsatz zu bringen. Gerade unter der Fragestellung, wie und unter welcher Zielsetzung ein eher künstlerischer als

berichterstattender Film im Unterricht zu verwenden ist, scheint mir dieser Film für eine Analyse geeignet. Während sich die beiden zuvor analysierten Filme - vereinfacht ausgedrückt - als ungeeignete Untergrundfilme über bestimmte künstlerische Erscheinungen darstellten, wird die Entscheidung über die kunstpädagogische Funktion dieses Films sehr viel schwerer zu treffen sein. Es wird zu prüfen sein, in welchem Maße die verschiedenen Aussagen und Wirkungen des Films kunstpädagogisch zu nutzen sind.

Auch dieser Film stellt die abgebildeten Gemälde und Grafiken fast ausschließlich ausschnitthaft dar. Damit benutzt auch er das in 'Kunstfilmen' gängige filmische Darstellungsmittel: die Verkürzung des Kunstwerks auf Details. Zugleich aber ist dieser Film geeignet, deutlich zu machen, daß eine ausschnitthafte Darstellung von Kunstwerken im Film nicht zwangsläufig unzulässig oder verfälschend sein muß - daß sich vielmehr die filmische Wiedergabe und Darstellung entscheidend von der jeweiligen Zielsetzung des Films her bestimmt.

Wenn in den beiden vorangestellten Analysen der Nachweis erbracht wurde, daß die permanente Verkürzung der Bilder auf Details die falsche, weil nicht mehr informierende und veranschaulichende Darstellungsform ist, so kann hier festgestellt werden, daß der Ausschnitt dann eine sinnvolle Funktion erfüllt, wenn er als bewußtes Interpretationsmittel eingesetzt wird. Der Film nimmt die Gemälde und Grafiken Max Ernsts zum Anlaß, sie im Sinne des Surrealismus erlebbar zu machen; er will über den eigentlichen Gegenstand hinaus zu einer neuen Aussage gelangen. Die verwendeten Bilder sind nun nur noch Versatzstücke bzw. Material, um Wirkungen im Sinne des Surrealismus hervorzurufen. Das gilt besonders für die 2., 5. und 7. Sequenz. Insofern kann die Wahl der filmischen Mittel (vor allem Ausschnitt, Überblende und Prickmontage) hier nicht ausschließlich nach ihrem Informationswert beurteilt werden.

Interessant erscheint eine Analyse nicht zuletzt deswegen, weil dieser Film bisher eine uneingeschränkt positive, ja hervorragende Beurteilung erfahren hat (*.*.*).

Ein derart einmütiges Echo entläßt einen Film aber allzuleicht in die Fraglosigkeit. Es wird zu prüfen sein, ob und in welchem Maße die Begeisterung einer kleinen Gruppe von Filmkennern diesen Film schon zum geeigneten Unterrichtsfilm zu erheben vermag.

Ziel der Analyse wird es sein, nachzuweisen,

- daß sich der Film aus einer Vermengung von informativen Teilen (Film ü b e r Kunst) und bewußt interpretierenden Teilen (Filmaussage durch Kunst) zusammensetzt.
  Die filmischen Mittel, die die Vermengung bewirken, werden zu untersuchen sein.
- daß sich der Film damit zwar den Kriterien eines Lehr- und Informationsfilms entzieht, seine Funktion im Unterricht aber noch nicht definiert ist.
- daß aufgrund der Vermengung heterogener Sequenzen, die überdies von inhaltlich komplexen Kommentarteilen begleitet werden, ein Einsatz des Films im Unterricht nur dann sinnvoll ist, wenn der Film selbst zum Unterrichtsgegenstand gemacht wird. Das ein- oder zweimalige Abspielen des Films dürfte ohne jeden didaktischen Nutzen sein.
- daß die Problematik des Filmeinsatzes auch hier wieder in der Praxis des Instituts für Film und Bild (FWU) liegt, das Kulturfilme, deren Zielsetzung von der eines Unterrichtsfilms abweicht, Lehrern und Schülern als Arbeitsmaterial anbietet, ohne zu reflektieren, welche Schwierigkeiten sich daraus ergeben.

Die Tatsache, daß das FWU prämierte Kulturfilme ankauft und unverändert an Schulen weiterleitet, zeigt überdeutlich die Unsicherheit und Hilflosigkeit gegenüber der Frage, in welcher Form und unter welcher Zielsetzung verfilmte Kunst Schülern, Studenten und anderen Zielgruppen angeboten werden sollte.

3.4.4 Bisherige Beurteilung des Films

Der Film wurde 1964 auf den Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen aufgeführt; er erhielt den Hauptpreis der Jury. Die Filmbewertungsstelle in Wiesbaden verlieh ihm das Prädikat 'besonders wertvoll'. In der Begründung wird u.a. aufgeführt: "Regie und Kamera sind mit größter Sorgfalt zu Werke gegangen, um die verschiedenen Elemente im künstlerischen Schaffen von Max Ernst ganz rein zur Geltung zu bringen." Es wird auf die Geschlossenheit des Films hingewiesen, die durch den "ausgezeichneten Schnitt" und die "behutsamen Überblendungen" bedingt sei. Die Farbwirkung der gezeigten Bilder sowie die Musik von Hans Posegga werden lobend erwähnt.

In der Kritik der Zeitschriften und Zeitungen erfolgt ein eindeutig positives bis euphorisches Echo auf den Film. Der "technisch brillant gestaltete Kunstfilm" (WAZ) von "bestem Zuschnitt" (Generalanzeiger) wird als überzeugender Erfolg gefeiert. Man hebt die "merkwürdigen surrealistischen Formulierungen" (Süddeutsche Zeitung) hervor, die zu den "geheimnisvollen Bildern des großen Surrealisten" (Augsburger Zeitung) gesprochen werden.

Die Durchsicht dieser und weiterer Kritiken läßt m.E. mehrere Aspekte deutlich werden:

- Das Vokabular der Kritiken ist zu einer typischen Kunstkritikersprache erstarrt, die kaum noch verständliche Aussagen über den Film liefert. Was ist ein 'bester Zuschnitt', was ein 'überzeugender Erfolg'? Derart geglättete Formulierungen erstarren zu Leerformeln.
- Die doch naheliegende Frage, welches Publikum der Film in dieser Form erreichen kann, wird nicht gestellt. Da der Regisseur mit diesem Film das Werk Max Ernsts auch für den Nichtspezialisten, also den Laien begreifbar machen will, hätte dieser Anspruch einmal in den Filmbeurteilungen überprüft werden müssen. Hier hat sich lediglich eine vermeintlich kritische und kompetente Kritikerschar in bewährter oberflächlicher Form selbst bestätigt.

- Überdies ist in den vorhandenen Kritiken erneut das m.E. völlig fehlgeleitete Wohlwollen dem 'Kunstfilm' gegenüber zu erkennen. Ein Bewußtsein von der Problematik verfilmter Malerei herrscht bei den Filmkritikern offensichtlich nicht. Man begnügt sich mit der Würdigung des Künstlers und der Aufzählung des Filminhalts.

Es kann vermutet werden, daß die so positive Bewertung des Films ein Hauptgrund für das FWU war, diesen Film in das Schulprogrammangebot zu übernehmen. Die Analyse soll nachweisen, daß dieser Film im Unterricht aber gerade n i c h t so zu verwenden ist, wie es das FWU beim Ankauf geplant haben wird, nämlich als 'besonders wertvoller' Informationsfilm über Max Ernst, der nach ein- oder zweimaligem Abspielen beim Schüler seine Wirkung erreicht haben dürfte. Vielmehr wird der Kunsterzieher, der diesen Film zum Einsatz bringen will, vor entscheidende Probleme gestellt.

2.2.2 <u>Ein Film über Max Ernst oder eine Interpretation seiner Bilder durch das Filmmedium?</u>

Diese Fragestellung führt schon auf das Charakteristikum des Films: das Umschlagen von einer filmischen Aussage über Max Ernst in eine surrealistische Interpretation der Bilder durch das Filmmedium. "Die Welt von Max Ernst wird zum Teil der Welt eines Films über Max Ernst" (2). Es soll im folgenden versucht werden, die vorhandenen informativen und bewußt interpretierenden Elemente des Films aufzuzeigen und ihre gegenseitige Beeinflussung nachzuweisen. Zugleich soll nach der Wirkung dieser [illegible] verwendet werden.

Der Film besitzt informative Anteile: es ist ohne Frage [illegible] das Verständnis der gezeigten Bilder von Vorteil, den Künstler im Film selbst zu erleben; damit erhält der Film auch als Zeitdokument seinen Wert. Der Betrachter kann Max Ernst bei der Demonstration der Frottage-[illegible] und bei der Entstehung [illegible] einer [illegible]. Zur Entstehung der Collage wird der "Vox Angelica" (1943) durch Trick montiert und [illegible]; dieses Verfahren [illegible] visuelle

Veranschaulichung des gesprochenen Kommentars. (Daß dieser in seiner Komplexität dem Filmbetrachter allerdings erst in der Analyse verständlich wird, soll an anderer Stelle genauer belegt werden).

Die einzelnen informativen Anteile, vor allem die Realaufnahmen, die den Künstler zeigen, stellen sich aber in der Gesamtwirkung des Films nur als kurze, punktuelle Einblendungen dar und verlieren aufgrund des Induktionseffekts (d.h. der wechselseitigen Beeinflussung der Filmbilder und Sequenzen) ihren Dokumentationsgehalt. Indem die Realaufnahmen beständig zu den gezeigten Bildern Max Ernsts in Beziehung gesetzt werden, nehmen sie an einigen Stellen sogar selbst surrealistischen Charakter an - trotz oder gerade wegen ihrer Schwarz-Weiß-Abbildung. So wird beispielsweise die Darstellung des Künstlers während einer Arbeit an einem Stein vor seinem Haus in Huismes durch die zuvor und danach gezeigten Vogelbilder und die verfremdeten Vogelstimmen so stark beeinflußt, daß sie nicht mehr als Realaufnahmen, sondern als surrealistische Inszenierung gedeutet wird.

Welche Informationen liefern die im Film gezeigten Bilder selbst? Die Gemälde, Collagen und Zeichnungen Max Ernsts besitzen aufgrund ihrer inhaltlichen Aussage einen starken Aufforderungscharakter. Der provokatorische Verzicht auf 'logische' Bildmodelle dürfte den Betrachter, ob Kinobesucher oder Schüler, zunächst irritieren und verunsichern; seine Erwartung an vertraute Bildaussagen wird nicht erfüllt.

Das dürfte in besonderem Maße für die Collagen aus "Une semaine den bonté" (2. Sequenz) gelten, wo Menschen und Vögel miteinander vermengt werden. Die dargestellten Szenen attackieren festgeprägte Bildmuster und stellen unerwartete Bezüge zwischen heterogenen Wirklichkeitsebenen her. Durch die surreale Wirkung, die sie hervorrufen, dürften sie in besonderer Weise den emotionalen Bereich des Betrachters ansprechen. Die Vermengung verschiedener Realitätsbereiche läßt Assoziationen an Phantasie- und Traumbilder entstehen.

Damit beinhalten die im Film gezeigten Bilder schon von sich aus, zunächst ohne Berücksichtigung der filmischen Gestaltung, in besonderem Maße die Möglichkeit, nicht rein distanziert, sondern emotional aufgenommen zu werden. Schon die Objekte selbst lassen neben der rationalen Rezeption (Aufnahme und Verarbeitung von Informationen) die Möglichkeit des emotionalen Erlebens zu (4).

Die Filmaussage über die Bilder wird durch die Kraft der verbalen Aussage entscheidend beeinflußt. Die gesprochenen 'Visionen' in den Sequenzen 7 und 9 rufen beispielsweise beim Betrachter eine besonders starke emotionale Wirkung hervor, die durch die atmosphärische Musik noch gesteigert wird; in diesen Sequenzen verlieren die gezeigten [illegible] jeden Informationsgehalt - Wort und Bild verhindern eine distanzierte Filmbetrachtung. Schon beim Abschalten des Tons läßt sich ein deutlich verringertes Filmerlebnis feststellen. Umgekehrt verleihen die informativen, sachlichen Kommentaranteile den gezeigten Bildern eine sehr viel neutralere Wirkung. So ermöglichen die Collagen in der 3. Sequenz eine viel distanziertere Rezeption; der parallel laufende Kommentar, der über den Dadaismus berichtet, reduziert die emotionale Wirkung.

Es wird nun zu fragen sein, in welcher Weise d e r F i l m die Möglichkeit zur distanzierten Wahrnehmung und Rezeption ermöglicht oder behindert. Welche f i l m i s c h e n Aussageelemente steigern die in den Bildern schon latent vorhandenen surrealistischen Anteile?

Der Regisseur des Films hat versucht, die durch die Bilder Max Ernsts schon hervorgerufene emotionale Wirkung mit den Mitteln des Films noch zu steigern. Im Sinne einer surrealistischen Aussage ist dieser Versuch naheliegend. Auch der Künstler selbst konnte ja gar nicht an einem 'logischen' Film, der etwa streng chronologisch aufgebaut wäre, interessiert sein und dürfte die Vermengung von Realität und Bildwelt zumindest befürwortet haben. Indem er durch Kommentar und Realaufnahmen an der filmischen Aussage mitwirkt, trägt er entscheidend zu surrealistischen Inhalten [illegible] bei.

Welcher speziellen Darstellungs- und Interpretationsmittel bedient sich der Film?

Hier sei zunächst auf die überwiegend ausschnitthafte Darstellung der Gemälde hingewiesen. In den beiden vorangestellten Analysen erwies sich, unter dem Aspekt der zuverlässigen Information, die Verkürzung der Bilder auf einzelne Details als eine nicht nur verwirrende, sondern zugleich auch verfälschende Aussageform (s. vor allem die Frans-Hals-Film-Analyse). Was bewirkt hier nun die Ausschnittwahl? Der Film will erklärtermaßen nicht primär über die Bilder Max Ernsts in ihrer Ganzheit informieren, er will sie vielmehr interpretieren. Damit entzieht sich die ausschnitthafte Präsentation den Kriterien eines Informationsfilms; darauf wurde schon hingewiesen. Im Film erhält das einzelne Bild in seinen Gesamtabmessungen eine untergeordnete Bedeutung - die Kamera will hier, verallgemeinert ausgedrückt, M o t i v e entdecken. Bildmotive werden aus den Bildern herausgelöst und in nahen Einstellungen präsentiert. (Tierköpfe, Gestirne, Bäume, Blumen). Die Kamera zergliedert somit die Bilder Max Ernsts nicht in beliebiger oder willkürlicher Weise; die jeweils herausgelösten Motive bleiben innerhalb des Ausschnitts stets erhalten und erkennbar. Durch die Herauslösung und die Einstellungsnähe intensiviert der Film das gezeigte Bildmotiv. Die Kamera konzentriert sich dabei häufig auf gleiche oder ähnliche Bildelemente, die dann durch Überblendung verschmelzen (z.B. E 207-212, E 187-191, E 196-201). Der Betrachter empfindet hier die ausschnitthafte Präsentation n i c h t als unzulässige Zerstückelung der Gesamtbilder; die Art der Darstellung gibt ihm im Gegensatz zu den vorangestellten Filmen keine Rätsel auf. Die Problematik der ausschnitthaften Wiedergabe von Kunstwerken bleibt grundsätzlich auch in diesem Film bestehen; auch hier zerteilt der Film die Bilder. Indem er aber erst gar nicht den Anspruch erhebt, die Bilder in ihrer Gesamtheit zu präsentieren, sondern einzelne Motive in den Mittelpunkt stellt, werden die Ausschnitte nicht als 'Verkürzung' der einzelnen Werke empfunden.

Das zweite durchgehende Merkmal des Films ist die schon angesprochene Überblendung (93 Überblenden in 238 Einstellungen). Hier läßt sich, etwa im Vergleich zu dem Frans-Hals-Film, beobachten, daß Detailausschnitte durch langsame Überblendung den stückhaften und isolierten Charakter verlieren, während eine permanente harte Schnittfolge zwischen den einzelnen Detaileinstellungen den Eindruck des Fragmentarischen eines Ausschnitts sehr viel stärker betont. Die hier untersuchten Überblendungen verleihen einzelnen Bildfolgen eine intensive Aussagekraft; das gilt besonders in den Einstellungen, in denen einzelne Motive durch Überblendung allmählich in ganz neue Farbbereiche übergehen (z.B. E 196-201). Dabei muß angemerkt werden, daß die Kamera unmittelbar vor der Überblendung nicht selten auf das Gemälde zufährt und so die Überblendung noch zwingender erscheinen läßt. Diese spezifisch filmische Darstellungsform läßt einzelne Bildfolgen eher zum Wahrnehmungserlebnis als zur Information werden.

Möglicherweise kann ein weicher Übergang zwischen einzelnen Gemäldeausschnitten grundsätzlich eine erlebnisbetontere Wirkung hervorrufen als eine durch harte, abrupte Schnitte getrennte Bildfolge; schon der optisch doch stets wahrnehmbare Sprung dürfte eine größere Distanz in der Filmbetrachtung erzeugen.

Ein weiterer Versuch, die Werke Max Ernsts nicht als dokumentarische Objekte vorzuführen, sondern zum Anlaß für eine neue, bewußt interpretierende Aussage zu nehmen, kann in den verschiedenen Trickmontagen gesehen werden.

Bildelemente aus verschiedenen Collagen werden ineinandermontiert, Elemente aus anderen Bildern eingeblendet, Bildelemente beginnen sich zu drehen und einzelne Formen 'springen' ins Bild. Offensichtlich sollen diese Manipulationen mit Bildern - im Sinne des Surrealismus - verdeutlichen, daß Bilder nicht zwangsläufig statisch und unveränderbar sind, sondern auch Überraschungen beinhalten und die erwartete festgefügte Bildordnung aufgeben können.

Im Gegensatz zu der meisten 'Kunstfilmen', in denen sich kaum Zäsuren und Markierungen ergeben, stellt sich dieser Film als überschaubar gegliedertes Material dar. Sowohl

optisch als auch thematisch lassen sich bestimmte, deutlich abgrenzbare Sequenzen erkennen (s. Filmprotokoll). Als eindeutiger erster Höhepunkt stellt sich der Schluß der zweiten Sequenz dar, in dem in einer sich immer mehr beschleunigenden Bildfolge zwei Motive aus 'Une semaine de bonté' zusammengeschnitten werden. In Bruchteilen von Sekunden werden die beiden Bilder abwechselnd gezeigt und vermengen sich in der Rezeption zu e i n e r Aussage. Die 3. Sequenz setzt dann hart und abrupt ein. Hier sei angemerkt, daß der Wechsel zwar deutlich, aber doch zu unvermittelt erfolgt. Nach Informationen über Collage und Frottage (4. und 6. Sequenz) stellt sich die 7. Sequenz als deutlich erkennbarer Hauptteil dar. Die beiden letzten Sequenzen können schon als Ausklang des Films bewertet werden.

Sowohl die Sequenzen als auch die einzelnen Einstellungen werden durch zeitliche Dramatisierung (Beschleunigung, Dehnung, Trick) differenziert. Die Einstellungslängen werden hier, im Gegensatz zum Frans-Hals-Film und zu derzeitigen Kunstfilmen im Fernsehen, bewußt wertend eingesetzt. Während sie in der 2. Sequenz auf optisch kaum noch wahrnehmbare Reizvermittlung reduziert werden (der Betrachter registriert nur noch ein Flackern), bieten sie in der 7., 8. und 9. Sequenz Zeit zu einer betont erlebnishaften Wahrnehmung.

In dieser spezifisch filmdramaturgischen Behandlung der Bilder ist der Film mit Teilen aus Alain Resnais' "Guernica" (1950) zu vergleichen; auch dort geht es nicht um eine kunsthistorische Aussage und Beurteilung des Picasso-Bildes - vielmehr werden Elemente aus Picassos Bildern (u.a. aus 'Guernica') dynamisiert und auf eine neue, spezifisch filmische Aussageebene transponiert.

So lassen sich die gezeigten Objekte selbst und ihre filmische Präsentation als die Aussageelemente bezeichnen, die in besonderer Weise den emotionalen Bereich des Betrachters ansprechen; die Aussagen über die Bilder Max Ernsts werden im Kontext mit dem Kommentar und der Musik weitgehend zu einer neuen filmischen Aussage. Die sporadischen Einschnitte von schwarz-weißen Realaufnahmen

erhalten durch ihre Verflechtung mit den 'Bildvisionen' teilweise selbst surrealen Charakter.

Es wurde schon mehrfach angedeutet, daß der von Max Ernst gesprochene Kommentar ein wesentliches Wirkungselement in der filmischen Gesamtaussage darstellt. Darauf soll nun genauer eingegangen werden.

Zuvor aber soll zumindest angemerkt werden, daß im Film einige Unstimmigkeiten und Verfälschungen auftreten, die auf eine mangelhafte Sorgfalt bei der Herstellung des Films schließen lassen. Hier sind vor allem die immerhin 10 Seitenverkehrungen von Bildern bzw. Bilddetails gemeint. Insgesamt sind es 5 Bilder, die im Film seitenverkehrt erscheinen (s.Filmprotokoll). Möglicherweise ist die eine oder andere Umkehrung bewußt eingesetzt worden (etwa E 91), im Filmablauf aber läßt sich nicht erkennen, unter welcher Zielsetzung und mit welcher Absicht (auch mit welcher surrealistischen Tendenz möglicherweise) diese Seitenverkehrungen eingesetzt sein könnten.

An zwei Stellen liefert der Film aufgrund des fehlenden Synchronismus zwischen Wort und Bild verfälschende Aussagen. So wird in E 187 eine eindeutige Fehlinformation geliefert: Während Max Ernst von der 'Nymphe Echo' spricht, wird im Film n i c h t das gleichnahmige Bild von 1936 gezeigt, sondern ein Detail aus 'Die Lust am Leben'. Die 'Nymphe Echo' erscheint erst zwei Einstellungen später. Gravierender scheint mir das Auseinanderlaufen von Wort und Bild in der 3. Sequenz zu sein (E 78 ff.). Während Max Ernst zum Dadaismus Stellung nimmt und die Zeit um 1919 erläutert, werden im Film Collagen aus 'La femme 100 têtes' (1929) und 'Une semaine de bonté' (1934) gezeigt, Bildbeispiele also, die in keinem historischen und kunsthistorischen Zusammenhang mit dem Filmkommentar stehen; der Betrachter, insbesondere der Laie, wird hier durch die Gleichsetzung von Wort und Bild irregeführt.

3.4.6 Der Filmkommentar

Der Filmkommentar besteht weitgehend aus bereits vorhandenen und bekannten Äußerungen Max Ernsts. Viele Formulierungen lassen sich in der Abhandlung von 1936 "Jenseits der Malerei" (5) wiederfinden. Der Kommentar wurde also nicht speziell für den Film verfaßt - es ist vielmehr wahrscheinlich, daß der bereits abgedrehte Film im nachhinein mit Zitaten Max Ernsts unterlegt worden ist.

Der Kommentar stellt sich einerseits als ein Angriff auf das rationale Denksystem dar, andererseits als informativer Text. Wie die visuelle Aussage wechselt auch er zwischen rational nachvollziehbaren und irrationalen Aussagen.

Schon die ersten beiden Sätze über 'Tod und Geburt' (1. Sequenz) stellen das typische biografische Schema in Frage, indem Max Ernst Geburts- und Sterbedatum austauscht und darüberhinaus sein Geburtsjahr auf 1918 festlegt. Die Erwartung des Zuschauers, vom Filmkommentar sachliche Daten und Fakten zu erhalten, wird äußerlich erfüllt, zugleich aber attackiert. Damit wird auch zugleich eine Vorentscheidung über die Einschätzung der im Film gezeigten Bilder getroffen: indem der Kommentar die zunächst erwartete rationale Aussageebene verläßt, ruft auch die visuelle Aussage beim Betrachter eine veränderte Wirkung hervor. So wird die zweite Sequenz, in der Max Ernst von einer "gefährlichen Vermischung von Vögeln und menschlichen Wesen" spricht, wohl eher zum visuellen Erlebnis als zum Bericht; Filmbild und Kommentar sprechen den emotionalen Bereich an. In der 3. Sequenz schlägt die Aussage um: im Stil einer Berichterstattung nennt Max Ernst Ursachen und Hintergründe der Dada-Bewegung. Auch der Zuschauer muß diesen Wechsel mitvollziehen; er nimmt die Filminformationen nun distanzierter auf. Allerdings deutet sich hier schon ein Merkmal des Kommentars an, das im Verlauf des Films immer deutlicher hervortreten wird. Die in der Regel nur einmalige Betrachtung des Films wird dem nicht informierten Zuschauer und Betrachter kaum das Umfassen und Verstehen wesentlicher Kommentarteile ermöglichen. Der Film setzt ohne Frage bestimmte Vorkenntnisse beim Betrachter voraus.

Das zeigt sich schon ansatzweise bei der Kommentierung der Dada-Bewegung, deutlicher aber noch bei der in der 4. Sequenz gegebenen Definition der Collage: "Collage-Technik ist die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene und der Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt."

Zunächst: die von Max Ernst gegebene Definition ist m.E. in ihrer Kürze und Prägnanz eine hervorragende Umschreibung dieser Technik. Während des Filmablaufs selbst ist sie aber kaum oder gar nicht nachvollziehbar. Zwar unterstützt die gezeigte Trickmontage die Textaussage durch visuelle Veranschaulichung, es dürfte dennoch eine Illusion sein, anzunehmen, daß der unvorbereitete Kinobesucher und selbst der vorbereitete Schüler im Unterricht diese komprimierte und gedrängte Definition inhaltlich erfassen kann. Die Konsequenz, die sich aus dieser Feststellung ergibt, wird dann zu ziehen sein, wenn nach den Möglichkeiten des Unterrichtseinsatzes gefragt wird (s. 3.4.7).

Verständlicher, weil erzählerischer, stellt sich dem Betrachter die 'Entdeckung' der Frottage-Technik dar (6. Sequenz). Dieser 3. und zugleich letzte Text mit betont informativer Aussage ist wohl der am einfachsten zu erfassende Kommentarteil des Films. Das Verständnis wird hier vor allem durch die präzise Übereinstimmung zwischen visueller und verbaler Aussageebene ermöglicht. Parallel zum Kommentar demonstriert der Künstler Technik und Möglichkeiten der Frottage mit verschiedenen Materialien. Hier dürfte sich keine Schwierigkeit im Nachvollziehen der angebotenen Filmaussage stellen.

In der 7. Sequenz wechselt der Kommentar von der Erzählung zur irrationalen Aussage und läßt im Kontext mit der visuellen Aussage den Film zum surrealen Erlebnis werden. "Die Wälder fressen den Horizont, sie bemächtigen sich der Sonne ..." Dieser Satz läßt sich, wie ich meine, nicht während der Filmbetrachtung, sondern

erst in der Analyse verstehen. Er bedeutet eine Umkehrung der vom Menschen angeommenen Naturgesetzlichkeit: während der Wald als statische und eher passive Erscheinung empfunden wird und die Sonne sich in unserem Erleben als bewegliches, veränderbares Gestirn darstellt, werden im Filmkommentar die Rollen vertauscht. Der Wald nimmt die Sonne in sich auf; er ist das aktive, verschlingende Element, die Sonne erscheint als Gefangene. Max Ernst liefert mit diesem Satz einen Beitrag der im Sinne des Surrealismus gemeinten 'Logik'. Ähnlich widersprüchlich wird dem Betrachter der Satz in der Einstellungsfolge E 153-156 erscheinen: "Die Windsbraut umfängt mich, während sie in vollem Galopp vorbeistürzt". Was der unvorbereitete Betrachter zweifellos als unverständlich beurteilt, zeigt sich bei genauerer Analyse im Sinne Max Ernsts als durchaus logisch.

Max Ernst stellt sich im Film aber auch immer wieder auf die Seite der ihm fremden Logik. In dem anschließenden Kommentar (noch 7. Sequenz) gibt er einen Deutungsversuch seiner Arbeit; er weist darauf hin, daß die "ungereimten und irrationalen Eigenschaften, die man im allgemeinen Träumen zuschreibt", "der ursprüngliche Atem der Wirklichkeit sind". Er bekennt sich zur Macht des Widersprüchlichen und Unterbewußten, zum "Angriff auf Sprache, Syntax, Logik".

Dieser Interpretationsversuch wird in dem am Schluß des Films eingesprochenen Kommentars (8. Sequenz) noch einmal verstärkt; durchkreuzt von scheinbar völlig willkürlichen Einfügungen, unternimmt Max Ernst den Versuch, sich selbst und sein Werk darzustellen. Dieser Textblock spricht in seiner divergierenden, heterogenen Struktur den Zuschauer auf ganz verschiedenen, stets einander ablösenden Ebenen an. Dieser Versuch einer Selbstdarstellung ist zweifellos ein wichtiges Dokument zum Verständnis des Werks Max Ernsts. Auch hier gilt aber, daß das einmalige Anhören dieses Aussagekomplexes allenfalls Fragen und Verunsicherung, nicht aber Klärung und Verständnis hervorrufen kann.

Als bezeichnendes Beispiel für die Schwierigkeit, den Filmkommentar schon beim einmaligen Zuhören zu verstehen, kann die Filmbesprechung von Peter M. Bode (6)

bezeichnet werden; während Max Ernst sein Werk gerade als "unannehbar für die Spezialisten der Logik" kennzeichnet, wird in der Besprechung vermutet, der Künstler habe den "Physikern" (statt Paraphysikern) die Fähigkeit zugesprochen, seine Bilder zu verstehen.

Auch die in der letzten Sequenz gesprochenen Bildtitel entlassen den Betrachter, vermutlich mit Absicht, eher verwirrt als informiert. Der vom Regisseur genannte Anspruch, auch den Laien das Werk Max Ernsts verständlich zu machen, dürfte vor allem durch die jede Logik attackierenden Textaussagen verhindert werden. Die Hoffnung, daß sich Zuschauern, die in bestimmten vertrauten Denkkategorien vorzugehen und zu urteilen gewohnt sind, eine bequem widerspruchliche, unlogische Sprache erschließen könnte, dürfte sich nicht erfüllen. Das Anbieten einer 'fremden'Sprache kann nicht ohne weiteres zur Verständigung führen; zunächst müßte diese ungewohnte, verunsichernde Sprache Gegenstand einer Untersuchung sein: sie müßte überhaupt erst verstanden werden.

So läßt sich zusammenfassend feststellen, daß auch der Kommentar, wie die visuelle Aussage, zwischen Information über bestimmte Erscheinungen des Surrealismus und eigener surrealer Aussage wechselt. Damit verstärkt er die für den Film charakteristische Divergenz zwischen der Aussage Max Ernsts und der filmischen Interpretation durch Kameraarbeit. Der von Max Ernst gesprochene Text ist teilweise selbst ein Beitrag zur Idee des Surrealismus.

Der Text vermag wichtige Einblicke in die Arbeit Max Ernsts und die Intention des Surrealismus zu geben; insgesamt aber, der sich ja stets flüchtig präsentiert, können diese Ausführungen nicht zur Wirkung kommen; sie bleiben vielmehr 'fremde Sprache' und vermögen so lediglich bestehende Vorurteile über 'typisch' künstlerische Äußerungen zu verfestigen.

Wenn sie in ihrer vollen Bedeutung erfaßt und erkannt werden sollen, bedürfen sie einer schriftlichen Analyse. Diese Forderung dürfte für den Unterrichtseinsatz des Films [illegible] sein.

Die Frage, wie denn nicht nur der Kommentar, sondern der Film als Gesamtaussage im Unterricht eine sinnvolle Verwendung finden soll, dürfte für jeden Lehrer die primäre Frage sein.

3.4.7 Konsequenzen für den Unterrichtseinsatz

Es wurde nachgewiesen, daß der Film nicht als Lehr- oder Informationsfilm über Max Ernst und dessen Werk konzipiert worden ist. Die im Film vorhandenen informativen Elemente sind auf der Kommentarebene zu komplex, um sie bei einmaligem Anhören zu verstehen; die visuelle Aussage über die Gemälde, Zeichnungen und Collagen wird durch eine Vielzahl filmischer Interpretationsmittel 'verfremdet', so daß keine zuverlässige Einschätzung der gezeigten Bilder erfolgt. Darüberhinaus sind bestimmte Vorkenntnisse für das Verstehen der Filmaussage erforderlich. Aus diesen Tatsachen folgt, daß der Film als klärendes oder veranschaulichendes Unterrichtsmittel nicht zu verwenden ist. Ein Lehrer, der diesen Film ohne Kenntnis der speziellen Problematik einsetzt, wird erfahren, daß der Film beim Schüler Unverständnis, wenn nicht sogar Abwehr und Ablehnung hervorruft: er bietet keine Orientierung über den Filmgegenstand, sondern stellt weitgehend eine Irritation anhand der gezeigten Bilder dar.

Da sich der Film primär als im Sinne des Surrealismus interpretierendes Werk darstellt, wird er, wenn er im Unterricht eine sinnvolle Funktion erfüllen soll, nicht als Unterrichtsm i t t e l , sondern als eigener Unterrichts g e g e n s t a n d begriffen werden müssen. Nur die Analyse des Films dürfte die filmische Aussage verständlich werden lassen.

Wenn sich der Film den Schülern von vornherein nicht als 'Filmvorführung', sondern als komplexes Untersuchungsobjekt anbietet, könnte er Anlaß zu einer Auseinandersetzung mit dem surrealistischen Mythos sein. Ein derartiges Unterrichtsprojekt wird sich, wie ich meine, aber sinnvoll nur in der Sekundarstufe II (Kollegstufe), also frühestens mit 16jährigen Schülern durchführen lassen; der Film ist für alle jüngeren Altersstufen ungeeignet. aus den genannten Gründen

Die technische Voraussetzung für eine Analyse des Films wäre der Schneidetisch; die einzelnen Einstellungen und Sequenzen müßten jederzeit verfügbar sein. Der von Max Ernst gesprochene Text müßte herausprotokolliert und jedem Schüler als Arbeitsmaterial bereitgestellt werden.

Welche Probleme könnte der Film dann bewußt machen? Zu allererst könnte er die Schüler provokativ mit der Tatsache konfrontieren, daß der Surrealismus offensichtlich vertraute Wahrnehmungs- und Sprachmuster infragestellt und aufgibt. Die bei einer ersten Filmbetrachtung mit Sicherheit auftretende Abwehrreaktion (aufgrund der provozierten Verunsicherung) könnte Anlaß sein, auf die eigenen Verhaltens-, Erwartungs- und Denkkategorien einzugehen. Bild und Wort im Film könnten den Schülern bewußt machen, daß in den Angriffen auf Wahrnehmung und Sprache zugleich auch Angriffe auf herrschende gesellschaftliche Normen zu sehen sind. Geeignete Beispiele dafür wären die Textstellen über Dada (3. Sequenz), über die Bedeutung des Irrationalen (7. Sequenz), die Formulierungen in E 147-149, E 153-156 und die am Schluß versuchte Selbstdarstellung des Malers. An diesen Beispielen könnte die historische Entstehung des Dadaismus aufgezeigt und weiterverfolgt werden, da sie in der Filmaussage viel zu kurz kommt.

Für die Analyse der visuellen Aussage, der Präsentation der Bilder, wäre zu fordern, daß die im Film weitgehend verfremdeten Gemälde, Grafiken und Collagen Max Ernsts dem Schüler zunächst (in einer Auswahl) als statische Einzelbilder vollständig gezeigt werden, um ihm eine Orientierung über das im Film verwendete Bildmaterial zu ermöglichen. Erst dann wäre eine geeignete Unterrichtsphase erreicht, um den Film selbst als Aussageform zu untersuchen. Zur Sprache kommen müßten dabei die verschiedenartigen filmischen Darstellungs- und Interpretationsformen, und die durch sie hervorgerufene veränderte Wirkung der Bilder. Erst nachdem der Schüler eine zuverlässige Information über einzelne Bilder Max Ernsts in ihrer Gegenständlichkeit erhalten hat, wird er

in der Lage sein, eine Einschätzung und Bewertung der filmischen Interpretation der Werke vorzunehmen.

Mir scheint auch die Chance des Films, aufgrund seiner speziellen optischen Präsentation und der zweifellos guten Farbwiedergabe W a h r n e h m u n g s e r l e b n i s s e an den Gemälden zu ermöglichen, nur dann gewährleistet zu sein, wenn über die Gemälde selbst schon eine gewisse Vorkenntnis besteht. Dem unvorbereiteten Betrachter dürften sich zu viele Fragen und Verunsicherungen darstellen, um den Film bewußt zu erleben.

Die hier vorgenommenen Überlegungen zu den Einsatz- und Verwendungsmöglichkeiten des Films in Unterrichtssituationen hätten von d e r Institution geleistet werden müssen, die den Film für Unterrichtszwecke angekauft hat. Es wäre m.E. Aufgabe und Funktion des FWU, die Problematik des jeweils angebotenen Arbeitsmaterials auch deutlich bekanntzugeben. Offensichtlich herrscht aber noch immer die Vorstellung, daß sich die Unterrichtstauglichkeit eines Films schon durch das Prädikat 'besonders wertvoll' zwingend ergibt. Damit abe ist die didaktisch-methodische Konzeptlosigkeit beim Ankauf des Max-Ernsts-Films demonstriert worden.

Als Beweis für die mangelnde Kenntnis der Problematik des Films kann auch hier wieder das vom Institut publizierte Beiheft gelten: mit keinem Wort wird die doch vorrangige Frage nach dem Wert des Films im Unterricht nach möglichen methodischen Aspekten oder nach dem Adressaten gestellt; vielmehr wird, wie auch in allen anderen Beiheften zu den Filmen der 'Bildenden Kunst/Kunsterziehung', in 'bewährter' Weise eine Abhandlung über den Künstler und dessen Werk zusammengestellt. Es soll allerdings nicht verschwiegen werden, daß der von Carl Lamb verfaßte Text (einschließlich der Filmprotokollnotizen) informativ und angenehm übersichtlich dargestellt ist. Zu der durch den Unterrichtseinsatz auftretenden Problematik allerdings kann er keinen Beitrag leisten. Das Beiheft ist ein Begleitmaterial zu dem Kulturfilm 'Entdeckungsfahrten ins

Unbewußte', nicht aber zu dem gleichnamigen Unterrichtsfilm. Selbstverständlich sollen Beihefte keine Rezepte für Lehrer liefern, zumindest aber müßten sie erst einmal eine Beziehung zwischen dem Film und einer Unterrichtssituation aufzeigen. In der vorliegenden Form dient das Beiheft zu diesem Film der Repräsentation des Künstlers und des Films, nicht aber der Klärung offensichtlicher Probleme, die dieser Film im Unterricht aufwirft.

3.4.8 Zusammenfassung

- Hauptmerkmal des Films ist der Wechsel zwischen Aussagen ü b e r Max Ernst und sein Werk und der Interpretation seiner Bilder d u r c h das Filmmedium.
- Die sporadischen Einblendungen informativer Elemente ordnen sich in der Gesamtwirkung des Films den betont emotional aufgenommenen Sequenzen unter.
- Die in den Bildern Max Ernsts schon latent vorhandene suggestive Aussage wird durch die spezifisch filmischen Mittel (Ausschnitt, Überblende, Trick) gesteigert.
- Der Kommentar verstärkt die eigene surreale Filmaussage in d e n Sequenzen, in denen er vertraute Sprachmuster aufgibt.
- Der Film ist nicht im Sinne typischer Kulturfilme zwanghaft belehrend; er versteht sich nicht als Dokumentarfilm über Max Ernst; er verzichtet auf Einzelanalysen der gezeigten Bilder.
- Als Informations- oder Lehrfilm ist er aufgrund der beschriebenen Divergenz ungeeignet. Das ein- oder zweimalige Abspielen des Films dürfte im Unterricht ohne jeden didaktischen Nutzen bleiben.
- Nur als Unterrichtsobjekt selbst wird der Film im Unterricht eine sinnvolle Funktion einnehmen können. Die komplexen und teilweise verunsichernden Aussageelemente lassen ihn aber nur für ältere Schüler (ab 16 Jahren) geeignet erscheinen. Damit entfällt der Film für den weitaus größten schulischen Bereich als Unterrichtsmittel.
- Das zum Film publizierte Beiheft ist für einen Kulturfilm, nicht aber für einen Unterrichtsfilm verfaßt worden.
- Die sich im Unterrichtseinsatz ergebende Problematik des Films hätte vom Institut für Film und Bild (WFB) erkannt und aufgedeckt werden müssen; die hervorragende Beurteilung des Films durch eine kleine Filmbeurteilergruppe war dem WFB offensichtlich Anlaß genug, den Film kommentarlos zum Unterrichtsfilm zu erklären.

3.4.9 Protokoll des Films "Max Ernst - Entdeckungsfahrten ins Unbewußte" (FT 779)

Protokoll des Films "Max Ernst - Entdeckungsfahrten ins Unbewußte"
(FT 779)

Hersteller	Peter Schamoni
Regie	Peter Schamoni, Carl Lamb
Kamera	Victor Schamoni, Peter Rosenwanger
Herstellungsland/-jahr	BRD 1963
Ein Farbilm mit Schwarz-Weiß-Teilen	
Länge	126 Meter
Laufzeit	11'05 Minuten

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung der Einstellung	Kamera	Filmkommentar	Ton
Vor-spann:	1	Gemälde mit blauen Strukturen (um 1960)	GN N(Ü)		Musik
Titel-unter-lage	2	Ein Bienenschwarm im Justiz-palast (1960)	N(Ü)		
	3	Vegetationsbild	N(Ü)		
	4	Mundus est fabula (1959)	N(Ü)		
	5	Palette des Malers (1953)	N		
1. -	6	Selbstportrait, Photomontage (1920)	HT(Ü)	Max Ernst starb am 1. August	-
	7	Dass., Totenkopf	N(Ü)	1914	
	8	Vergangenheit und Gegenwart (1932-39)	N(Ü)	Er kehrte zum Leben zurück	
	9	Gemälde mit Kopf	N(Ü)	am 11. November 1918	
	10	Vater Rhein (1953)	N	als junger mann, der ein Magier werden wollte	
	11	Dass.	HT→GN	um den Mythos seiner Zeit zu finden	

	12	Sieg der Spindel (1917)	GN		Musik (verfremdet)
	13	Der Hausengel (1937)	T		
	14	Real: Max Ernst meißelt an einem Stein	N		
	15	Real: Hand mit Meißel	N		
	16	Nach uns die Mutterschaft (1927)	N		
	17	Dass., Vogel	GN		verfremdete Vogelstimme
	18	Vogelkopf aus farbiger Frottage	GN		
	19	Real: Max Ernst meißelt	N		
	20	Real: dass.	T	Eine ge-	verfremdete
	21	Collage aus: 'Une semaine de bonté' (1934), (2 Vögel in der Luft	HT	fährliche Vermischung von Vögeln	Vogelstimme
	22	Trickmontage aus verschied. Collagen (Frau mit Lampe,Männer mit Vogelköpfen)	HT	und menschnlichen Wesen setzte sich in meinem Gemüt fest und fand	Vogelstimme
	23	Collage aus: 'Une semaine de bonté' (Mann mit Schnabel, Frau mit Visier)	N	Ausdruck in Zeichnungen	
	24	Dass., Collage: Frau mit Reiherkopf	HT	und Gemälden	
	25	Dass., Collage: Frau mit Lampe, Mann mit Vogelschnabel	HT		'Schwirren'
	26	Dass., Collage: Mann mit Gänsehals und Schnabel	N		
	27	Dass., dass.Bild: 2. Mann mit Vogelkopf	N		
	28	wie E 26	T		
	29	Dass.,Collage:Mann mit Vogelkopf und Flügeln nähert sich Mädchen hinter Gittern	N		

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung der Einstellung	Kamera	Filmkommentar	Ton
2.	30	wie E 26	T		
	31	Dass., Collage: Mann mit Vogelkopf betritt Schlafzimmer eines Mädchens	HT		
	32	Dass.,Collage: Mann umarmt Frau mit Vogelkopf	N		Saxophon
	33	Dass.,Collage: Hand mit Messer	GN		
	34	wie E 32	T		
	35	wie E 33	GN		
	36	wie E 32	T		
	37	wie E 33	GN		
	38	wie E 32	T(Ü)		
	39	wie E 33	GN(Ü)		
	40	wie E 32	T(Ü)		
	41	wie E 33	GN(Ü)		
	42	wie E 32	T(Ü)		
	43	wie E 33	GN(Ü)		
	44	wie E 32	T(Ü)		
	45	wie E 33	GN(Ü)		
	46	wie E 32	T(Ü)		
	47	wie E 33	GN(Ü)		
	48	wie E 32	T(Ü)		
	49	wie E 33	GN(Ü)		
	50	wie E 32	T(Ü)		
	51	wie E 33	GN(Ü)		
	52	wie E 32	T(Ü)		
	53	wie E 33	GN(Ü)		
	54	wie E 32	T(Ü)		
	55	wie E 33	GN(Ü)		

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung der Einstellung	Kamera	Filmkommentar	Ton
2.	56	wie E 32	T(Ü)		
	57	wie E 33	GN(Ü)		Saxophon
	58	wie E 32	T		
	59	wie E 33	GN		
	60	wie E 32	T(Ü)		
	61	wie E 33	GN		
	62	wie E 32	T		
	63	wie E 33	GN(Ü)		
	64	wie E 32	T		
	65	wie E 33	GN(Ü)		
	66	wie E 32	T(Ü)		
	67	wie E 33	GN		
	68	wie E 32	T		
	69	wie E 33	GN		
	70	wie E 32	T(Ü)		
	71	wie E 33	GN		
	72	wie E 32	T(Ü)		
	73	wie E 33	GN		
	74	Collage aus: 'Une semaine de bonté' (Mann mit Vogelkopf hinter Frau mit entblöstem Oberkörper)	HT		
3.	75	'Dada', Schrift und Zeichnung	N		'Dada-Marsch' (bis E 78)
	76	Dada-Plakat	N		
	77	Trick: '1919' im Kreis	T → GN		

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung der Einstellung	Kamera	Filmkommentar	Ton
3.	78	Dadavorfrühling	HT	Im Gegensatz zu dem,	
	79	3 Collagen aus 'Paramythen'	T	was man im allgemeinen glaubt, wollte Dada die Bürger nicht schrecken.	
	80	Aus 'Paramythen': Jünglingsgestalten mit Speeren	HT(Ü)	Die Bürger waren schon schockiert.	
	81	Dass., 4 Jünglinge in Kampfstellung	HT(Ü)	Sie waren so schockiert, daß die Polizei die Ausstellung schließen mußte.	
	82	Collage aus 'La femme 100 têtes' (Jeden Freitag durchstreifen ...)	N(Ü)	Nein, Dada war ein Ausbruch einer Revolte von Lebensfreude und	
	83	Dass., Mata Hari (Akt,Matrose)	N HT/SL	Wut, war das Resultat der Absurdität, der großen Schweinerei dieses blödsinnigen	
	84	Dass., Mata Hari (Kanone)	N	Krieges. Wir jungen	
	85	wie E 83	HT	Leute kamen wie betäubt aus dem Kriege	
	86	Aus 'Répétitions' (1922),Stierkopf und Gewehr	N	zurück, und unsere Empörung	
	87	Collage aus 'Une semaine de bonté' Löwe von Belfort	N	mußte sich irgendwie Luft machen,	
	88	Dass., Löwenkopf	N	Dies geschah ganz	
	89	Dass., Löwe als Scharfrichter	HT	natürlich mit Angriffen auf die Grundlagen der	
	90	Collage aus 'La femme 100 têtes', Platz mit Totenschädeln	T	Zivilisation, die diesen Krieg herbeigeführt hatte.	
	91	Aus 'Une semaine de bonté' Trickmontage: Zugabteil mit 2 Reisenden, im Hintergrund zieht Sphinx vorbei (seitenverkehrt)	T → GN	Angriffe auf Sprache, Syntax, Logik, Literatur, Malerei und so weiter.	
	92	Collagen aus 'Die Nacktheit der Frau' (1962)	T(Ü)		'Dada-Marsch' (bis E96)
	93	Dass., Detail	T(Ü)		
	94	Dass., Detail	T(Ü)		

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung der Einstellung	Kamera	Filmkommentar	Ton
3.	95	Dass., Detail	T(Ü)		
	96	Dass., Detail	T		
4.	97	Real: M.E.bei der Arbeit an einer Collage	N	Collage-Technik ist die systematische Ausbeutung des Zufälligen	
	98	'Vox Angelica' (1943), Trick: Detail wird auf schwarze Fläche isoliert. Weitere Bildelemente 'springen' auf ihre Plätze, verschwinden und kehren wieder.	N → T	oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene und der Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten	
	99	Detail aus 'Loplop stellt eine Blume vor' (1931)	GN	überspringt.	
	100	Dass.	N		Cembalo
	101	Dass.	HT		
	102	Real: M.Ernsts Hand mit Schablone	N		
	103	Detailfolge aus Sonnenbildern: Rotbraune Sonne	N(Ü)		
	104	Graublaue Sonne	N(Ü)		
	105	Aus "Bewegtes Meer" (1953): Mondsichel um Tapete	N(Ü)		
	106	Dass., Mondsichel um Engelskopf	N(Ü)		
	107	'Der Briefträger Cheval' (1929-1930): Briefumschlag	N→HT→N(Ü)		
5.	108	'Die Einkleidung der Braut' (1939): Ausschnitt	N		
	109	Dass., Frauenkörper	N(Ü)		
	110	Dass., Körper mit Umhang	N/SO(Ü)		

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung der Einstellung	Kamera	Filmkommentar	Ton
5.	111	'Antipabst' (19..): Frauenkörper	N(Ü)		Cembalo
	112.	Dass., Körper, Gesicht	N/SO(Ü)		
	113	Dass., linker Tierkopf	N(Ü)		
	114	Dass., Gesicht aus E 112	N→GN(Ü)		
	115	Dass., Gesicht aus E 112	GN(Ü)		
	116	wie E 108, Tierkopf	GN(Ü)		
	117	wie E 108, Frauengesicht und Tierkopf (seitenverkehrt)	GN(Ü)		
	118	wie E 111, linker Tierkopf (seitenverkehrt)	GN(Ü)		
	119	'Couple zoomorphe' (1932)	N(Ü)		
	120	Dass., Detail	GN		
6.	121	Real: M.E. mit Frottagen im Atelier	N	1925,	
	122	Dass.	T	am 10. August, an einem Regentag, allein	
	123	Dass., Gesicht M.Ernsts	N	in einem kleinen Gasthof am Meeresstrand. Ich starre auf den hölzernen,	
	124	Aus 'Naturgeschichte': Holz- und Blattstrukturen	GN	von vielem Schrubben ausgewaschenen Fuß-	
	125	Trick: rotierende Strukturen aus 'Histoire Naturelle' (1925)	N	boden und bemerke, daß die Maserungen sich	
	126	Frottage aus 'Histoire Naturelle'	N(Ü)	in Bewegung setzen,	
	127	'Deux Soeurs' (1926):Maserung	N/SO	etwa wie die Linien auf dem imitierten Mahagonibrett meiner Kindheit.	
	128	Maserung mit Vogelköpfen	N	Wie damals	
	129	Real: M.E. am Tisch im Atelier	T	bei meinen Visionen im Halbschlaf werden die Linien zu flüssigen,	

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung der Einstellung	Kamera	Filmkommentar	Ton
6.	130	Real: M.Ernsts Hände	N	wechselnden Bildern. Um die Meditation zu unterstützen, nehme ich von den Brettern eine Reihe	
	131	Strukturen 'Libelle'	GN	von Zeichnungen ab.	
	132	Strukturen 'Heuschrecke und Tintenfisch'	GN	Wahllos lasse ich Papier-	
	133	Real: M.Ernsts Hände	GN	stücke auf den Flur fallen und reibe dann mit schwarzem Bleistift darüber.	
	134	'Der Ausbrecher' (1925)	T	Ich bin überrascht durch die	
	135	Dass., Auge	GN	plötzliche Steigerung meiner visionären Fähigkeiten.	
	136	Real: M.Ernsts Gesicht, Hände, Papier	N/SU	Auf dieselbe Art versuche ich, alle möglichen Materialien zu befragen - Blätter mit ihren Rippen, die zerfaserten Kanten von Sackleinen und so fort	
	137	'Felder der Ehre,Überschwemmung,Erdbeerpflanzen' (1925)	T	Derart gewonnene Zeichnungen -	
	138	Frottage: Pflanzen	N	sie sind jenseits von Malerei -	
	139	'Die Pampas' (1925)	N	verloren dank einer Folge von Transmutationen.	
	140	Real: M.Ernsts Hände	GN	bei ihrem Entstehen den Charakter des verwendeten Materials. Sie nahmen das Aussehen unglaublich genauer Zeichen an.	
	141	Frottage: Bäume	N	So entstand eine neuartige	
	142	Farbige Frottage von Brettern	N	'Naturgeschichte'.	
7.	143	Gemälde: Roter Wald	N		Verfremdet Blechmusik (bis E 147
	144	'Der rosa Vogel' (1956)	N(Ü)		
	145	Waldbild mit Vögeln	N(Ü)		
	146	Trick: weißer Sonnenring wird eingeblendet	GN(Ü)		
	147	'Die rheinische Nacht' (1944)	N(Ü)	Die Wälder fressen den Horizont	

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung der Einstellung	Kamera	Filmkommentar	Ton
7.	148	Waldbild mit eingeblendetem Sonnenring	GN→N(Ü)	Sie bemächtigen sich der Sonne,	
	149	Waldbild mit Sonnenring im Hintergrund	GN(Ü)	von der oft nur ein seiner Strahlen beraubter Ring übrigbleibt.	
	150	'Grauer Wald' (1927): Sonne	GN(Ü)		Musik
	151	Dass., Maserung	GN→N(Ü)		
	152	'Grätenwald' (1926), Detail	GN		
	153	'Die Windsbraut' (1926)	T	Die Windsbraut umfängt mich,	
	154	Dass., Ausschnitt rechts	N	während sie	
	155	Dass., Ausschnitt links	N	in vollem Galopp	
	156	Dass., Detail rechts (seitenverkehrt)	GN	vorbeistürzt.	
	157	Dass., Ausschnitt links (seitenverkehrt)	N		
	158	wie E 157 (nicht seitenverkehrt)	N		
	159	wie E 156	GN		
	160	wie E 157	N		
	161	wie E 153 (seitenverkehrt)	T	Ich sehe	
	162	'Die Horde'(1927),Ausschnitt	N	Barbaren mit Blick nach Westen,	
	163	Dass.	T(Ü)	Barbaren aus dem Wald kommen,	
	164	'Sie haben zu lange im Wald geschlafen' (1926)	N(Ü)	Barbaren nach Westen ziehen.	
	165	Dass., Detail	GN	Sie haben zu lange im Wald geschlafen.	'Schwirren'
	166	'Gefräßige Gärten I'(1935 (seitenverkehrt)	T	Ich sehe gefräßige Gärten,	
	167	Dass., oberer Teil	HT	ihrerseits verschlungen	
	168	Dass., Detail Gewächs	GN	von einer Vegetation,	

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung der Einstellung	Kamera	Filmkommentar	Ton
7.	169	'Flugzeugfalle II'(1935)	HT	die aus den Trümmern eingefangener Flugzeuge entspringt.	
	170	Dass., Detail Flugzeugrumpf	GN		
	171	Dass., Detail Abgase	GN		
	172	Dass., Detail Gewächs	GN		
	173	'Gefräßige Gärten', Detail (seitenverkehrt)	GN		
	174	wie E 168	GN		
	175	Vegetationsbild mit Dämonen	N→GN(Ü)		'Schwirren' geht über in Orgel
	176	'Das Auge des Schweigens'	HT(Ü)	In diesen Arbeiten zittern	
	177	'Totem und Tabu' (1941)	N	die ungereimten und irrationalen Eigenschaften, die man im allgemeinen	
	178	Dass., Detail	GN	Träumen zuschreibt, obwohl die Künstler wissen,	
	179	'Europa nach dem Regen' (1940-41), rechte Bildhälfte	HT(Ü)	daß sie der ursprüngliche Atem der Wirklichkeit sind.	Orgel
	180	Versteinerte Zypressen	N→GN(Ü)		
	181	wie E 179, linke Bildhälfte	N→GN(Ü)		
	182	'Vox Angelica', Detail	N→GN(Ü)		
	183	Dass., Detail	N→GN(Ü)		
	184	Versteinerte Bäume	N→GN(Ü)		
	185	'Antibabst', Detail	N→GN(Ü)		
	186	'Die Lust am Leben' (1936), Detail Gottesanbeterin	N(Ü)		Orgel, imitierte Tierstimmen
	187	Dass., Detail	HT	Mit eigenen Augen sah ich die Nymphe Echo.	
	188	Dass., Detail Dämon mit roter Zunge	GN		
	189	'Die Nymphe Echo'(1936)Detail	GN→N(Ü)		

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung der Einstellung	Kamera	Filmkommentar	Ton
7.	190	'Die Lust am Leben' (1936/37), Detail Blattwerk	GN(Ü)		
	191	'Die Ganze Stadt' (1933)	HT		Musik
	192	Dass., Detail Mond	N		
	193	'Versteinerte Stadt' (1933), Detail Strukturen	GN		
	194	Dass.	HT → N		
	195	'Vox Angelica', Detail Steine	GN		
	196	'Ein Mond, der guter Dinge ist', (1960)	N → GN(Ü)		
	197	Gestirn	GN(Ü)		
	198	wie E 195	GN(Ü)		
	199	'Das Floß der Medusa'(1953)	N → GN(Ü)		
	200	Sonne über Horizont	GN(Ü)		
	201	'Die Sirenen erwachen, wenn die Vernunft schlafen geht'(1960)	N → GN(Ü)		
	202	'Muschelblume'(1929), Detail	GN(Ü)		
	203	Dass., Detail	GN		
	204	Dass., Zentrum	HT		
	205	Dass., Detail	GN		
	206	Muschelblume	GN		
	207	Gestirn	GN(Ü)		
	208	Trick: Gestirn rotiert	GN(Ü)		
	209	'Hochzeit von Himmel und Erde' (1926), Detail Sonne	GN(Ü)		
	210	Gestirn auf blauem Grund	GN(Ü)		
	211	Gestirn auf weißem Grund	GN(Ü)		
	212	Rote Sonnenblumenwabe	GN → T		

8.		Beschreibung der Einstellung	Kamera	Filmkommentar	Ton
	213	Real: M.E. und Peter Schamoni beim Boule-Spiel	HT		
	214	Real: M.Ernsts Gesicht	N/SR	Mein Vagabundieren, meine Unruhe,	
	215	'Der polnische Reiter'(1954)	N→GN	meine Ungeduld, meine Zweifel, meine Glauben,	
	216	Real: M.Ernsts Gesicht	N/SR	meine Halluzinationen, meine Lieben, meine Zornausbrüche, meine Revolten, meine Widersprüche,	
	217	'Junger Mann, beunruhigt durch den Flug einer nicht-euklidischen Fliege' (1942 u.1947), Zentrum	N	meine Weigerung, mich einer Disziplin zu unterwerfen,	
	218	'Die Geburt der Kommödie' (1947), Detail	N	und sei es meine eigene,	
	219	Real: M.Ernsts Gesicht	N	die sporadischen Besuche von Wirrwarr,	
	220	'Die portugiesische Nonne' (1950), Zentrum	N	meiner Schwester, der Frau mit den hundert Köpfen,	
	221	'Frühling in Paris' (1930), Detail	N	haben kein Klima geschaffen,	
	222	Real: M.E. beim Spiel	HT/SR/SL	das einem ruhigen, heiteren Werk günstig wäre.	
	223	Roter Papierdrachen mit Rose	N	Wie mein Leben, so ist auch mein Werk: nicht harmonisch	
	224	Drachenkopf	N	im Sinne der klassischen Komponisten,	
	225	Dass.	GN	nicht einmal im Sinne der klassischen Revolutionäre.	
	226	Real: M.E. und Peter Schamoni	T		
	227	Real: M.Ernsts Gesicht	N	Aufrührerisch, ungleichmäßig, widersprüchlich, ist es für die Spezialisten der Kunst,	
	228	'Messalina als Kind'(1957)	N	der Kultur, des Benehmens,	
	229	'Retour de flamme'	N	der Logik, der Moral	
	230	'Beim Schwimmen' (1950)	N	unannehmbar.	

Sequenz	Einst.-Nr.	Beschreibung der Einstellung	Kamera	Filmkommentar	Ton
8.	231	Real: M.Ernsts Gesicht	N	Es hat dafür die Gabe, meine Komplizen	
	232	'Mundus est fabula',Detail	N→GN(Ü)	zu bezaubern, die Dichter,	
	233	Dass., Detail	GN	die Pataphysiker und ein paar Analphabeten.	
	234	Dass.	HT		
9.	235	'Der Heuschrecken Lied an den Mond' (1953)	N→T(Ü)	Der Heuschrecken Lied an den Mond.	Musik
	236	'Die Hochzeit von Himmel und Erde', Detail Sonne	N/SO(Ü)	Die Hochzeit von Himmel und Erde.	
	237	'Ein Kristall, seine Witwe und sein Kind' (1961)	GN(Ü)	Ein Kristall, seine Witwe und sein Kind	
	238	'Ein Mond, der guter Dinge ist' (1960), Detail Mond	N	und ein Mond, der guter Dinge ist.	

Anmerkungen

Zur Entwicklungsgeschichte des 'Kunstfilms'

(1) Vgl. H. Scheugl, E. Schmidt, jun., Eine Subgeschichte des Films, Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms, 1. Bd., S.28-31, S. 204 ff.

(2) Ebd., S. 319-320; vgl. O. Stelzer, Kunst und Photographie, München 1966, S. 123 ff.

(3) P. Weibel, Eggeling, in: Film 2/1969, Velber 1969

(4) Nach eigenen Angaben (Interview September 1973)

(5) W. Richter, Der Film als Volksbildner in: E.Beyfuss, A. Kossowsky, Das Kulturfilmbuch, Berlin 1924, S. 39

(6) W. Günther, Kulturfilm und Jugend in: Das Kulturfilmbuch, a.a.O. S. 43

(7) R. Oswald, Der Film als Kulturfaktor in: Das Kulturfilmbuch, a.a.O., S. 103 und 106

(8) Das Kulturfilmbuch, a.a.O., Einleitung

(9) F. Lampe, Kulturfilm und Filmkultur in: Das Kulturfilmbuch, a.a.O., S. 27

(10) Reste dieses Filmzyklus befinden sich im Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen

(11) H. Cürlis, Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film in: G. Rohde u.a. (Hrsg.), Edwin Redslob zum 70. Geburtstag, Eine Festschrift, Berlin 1955, S. 175

(12) R. Burgmer, Katalog der deutschen Filme zu bildender Kunst, Kunststätten und Museen 1916 - 1966 in: Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.), Film im Museum, Bericht über ein Seminar im Museum Folkwang Essen vom 11. bis 14. Oktober 1964, Köln 1967, S. 127-209

(13) H. Cürlis, 30 Jahre Arbeit am Kulturfilm, Veröffentlichung des Kulturfilm-Instituts GmbH, Berlin 1949

(14) Brief von H. Cürlis vom 19. 9. 1973

(15) H. Cürlis, Erfahrungen aus der Kunstfilm-Arbeit, in: Film im Museum, a.a.O., S. 85

(16) H. Hoffmann, Kunst und Künstler im Film, Grenzen, Möglichkeiten, in: Film im Museum, a.a.O., S. 20 - 39

Tendenzen der bisherigen Kritik

(1) I. Dorn, Grenzen und Aufgaben des Kunstfilms, in: Film, Bild, Funk, 2. Jg., Stuttgart 1952/53, S.3-5
Der Kunst-Film heute, in: Die Weltkunst, Zeitschrift für Kunst, Buch, alle Sammelgebiete und ihren Markt, Nr. 17, 23.Jg., München 1953, S.7-8

A. Alexandre, Der Kunstfilm in der Sackgasse, in: Das Kunstwerk, Heft 1, 7.Jg., Baden-Baden 1953

(2) H. Hoffmann, Kunst und Künstler im Film - Grenzen, Möglichkeiten, in: Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.), Film im Museum, Seminarbericht, Köln 1967, S.20

(3) H. Cürlis, Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film, in: G. Rohde (Hrsg.), Edwin Redslob zum 70. Geburtstag, Eine Festgabe, Berlin 1955, S. 175

(4) E. Tietze-Conrat, Der Film im Kunstwissenschaftlichen Unterricht, in: Kunstchronik, Kunstmarkt, 55. Jg., Leipzig 1919/20, S.266

(5) Ders., S. 266

(6) Vgl. die den Filmzyklus begleitenden Veröffentlichungen des Kulturarchivs (Nr.24, 32), Berlin 1926

(7) W. Pinder, Einige Worte zum Kunstwissenschaftlichen Unterrichtsfilm, in: Film und Bild, Zeitschrift der Reichsanstalt für Film und Bild, in: Wissenschaft und Unterricht, 7.Jg., Stuttgart 1941, S.11

(8) Ders., S.12

(9) E. Holzinger, Zum Problem der Wiedergabe von Kunstwerken im Film, in: Gedanken zum Film, Gesammelte Aufsätze von Vorsitzenden und Beisitzern der Filmbewertungsstelle Wiesbaden, Wiesbaden, 1962, S. 55-68

(10) Ders., S.56

(11) Ders., S.57

(12) Ders., S.63 und 64

(13) Ders., S.63

(14) H. Cürlis, Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch der Film, in: G. Rohde u.a. (Hrsg.), Edwin Redslob zum 70. Geburtstag, eine Festgabe, Berlin 1955, S. 175

(15) Ders., S.175

(16) Ders., S.176

(17) B. Schmaltz, Verfilmte Kunst, Eine Studie über französische Kulturfilme, in: K.A. Götz (Hrsg.), Film in der Zeit, Heidelberg 1951, S.34

(18) S. Krakauer, Film und Malerei, (1938), in: Kino, Essays, Studien, Glossen zum Film, Frankfurt/M. 1974, S. 54

(19) E. Holzinger, a.a.O., S. 64

(20) E.J.M. Schmid, Die Kunst im Film, in: H. Hoffmann (Hrsg.), Weg zum Nachbarn, ein Bericht, Protokoll der VII. Westdeutschen Kurzfilmtage 1961, Oberhausen 1961, S. 68

(21) H. Hoffmann, a.a.O., S. 19

(22) Ders., S. 19

(23) Ders., S. 16

(24) E.J.M. Schmid, a.a.O., S. 67

(25) W. Boettger, K. Schrenk, S. Wenk, Analyse eines Films, in: tendenzen Nr. 84, 13.Jg., Münschen 1972, S. 36 und 40

(26) Vgl. Filmbewertungsstelle Wiesbaden (Hrsg.), Besonders wertvoll, Kurzfilme, Wiesbaden 1960 ff.
Vgl. Filmverzeichnis 1949-1955 und 1955-1958 des Kulturfilm-Instituts GmbH Berlin, 1955 und 1958

(27) J.A. Soika, Der Film im Kunstunterricht, in: E. Simmat, H. Stettner (Hrsg.), Bildende Kunst in Film und Fernsehen, Gesammelte Aufsätze, Frankfurt/M.,1967, S. 57-75

(28) K. Arndt, Bildende Kunst im Lichtbild und im Film, Möglichkeiten und Grenzen, in: Film, Bild, Ton, 5/1969, München 1969, S. 5

(29) Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.), Film im Museum, a.a.O.
Ders., Fernsehen und Museum, Bericht über ein Seminar im Museum Folkwang Essen vom 21. bis 24. Januar 1969, Köln 1970

(30) Film im Museum, a.a.O., S. 101

(31) Fernsehen und Museum, a.a.O., S. 108

(32) K. Simon, Probleme filmischer Berichterstattung über Kunstereignisse, in: Bildende Kunst in Film und Fernsehen, a.a.O., S. 55

(1) Institut für Film und Bild (Hrsg.), Statistische Analysen 1, FWU-Filme - ihre Verbreitung und Verwendung. Eine Analyse der Bildstellenbestände und Ausleihfrequenzen im Jahre 1968, München 1970

(2) 'Danseuses de Degas' (FWU, FT 878): relativer Ausleihwert 11,1; 'Kaiserdome am Rhein' (FWU, FT 437): rel. Ausleihwert 6,2

(3) W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1963, S. 17, 18.

(4) 'Ein Besuch bei Picasso' (IWF Göttingen, W 108)

(5) 'Der Bildhauer Gerhard Marcks' (FWU, FT 578)

(6) 'Rembrandt - Maler des Menschen' (FWU, FT 510)

(7) 'Zöllner Rousseau' (FWU, FT 1524)

(8) 'Willi Baumeister', Domnick-Verlag, Kommentarzitat

(9) 'Stephan Lochner' (FWU, FT 1539), Kommentarzitat

(10) 'Matisse' (FWU, FT 1518), Kommentarzitat

(11) Z.B. Maria Casares in 'Guernica' (s. Filmverzeichnis im Anhang), Elisabeth Flickenschild in 'Zöllner Rousseau', a.a.O.

(12) Vgl. I. Gerhartz-Franck, Über Geschehensgestaltungen in der Auffassung von Filmen durch Kinder, Leipzig 1955

Der 'Kunstfilm' im Museum

(1) T. Keller, Vorwort in: Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.), Die Praxis der Museumsdidaktik, Bericht über ein Seminar im Museum Folkwang Essen vom 23. bis 26. 11. 1971, Köln 1974, S. 5

(2) Nach E. Trabusch, Audio-visuelle Medien im Museum, in: Media, Sendung vom 20. 2. 1974, Hessischer Rundfunk (II.)

(3) J. Banach, Die Anwendung von Filmen zur Einführung in Sammlungen oder Ausstellungen, in: Die Praxis der Museumsdidaktik, a.a.O., S. 124

(4) Nach G. Ahsmann in: Die Praxis der Museumsdidaktik, S. 132

(5) Nach W. Herzogenrath in: Die Praxis der Museumsdidaktik, S. 131

(6) Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.), Film im Museum, Bericht über ein Seminar im Museum Folkwang Essen vom 11. bis 14. 10. 1966, Köln 1967

(7) J. W. Borcoman, Der Kunstfilm als Medium in der Volksbildungsarbeit der kanadischen Museen, in: Film im Museum, a.a.O., S. 52

(8) H. Seiler, Filmarbeit im Museum, in: Film im Museum, S. 45

(9) Film im Museum, S. 101

(10) Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.), Fernsehen und Museum, Bericht über ein Seminar im Museum Folkwang Essen vom 21. bis 24. 1. 1969, Köln 1970

(11) Fernsehen und Museum, a.a.O., S. 108

(12) Ebd., S. 108

(13) Informationspapier des VCEK-Sekretariats im Museum Folkwang Essen

(14) Auskunft von P. Vogt, Direktor des Museums Folkwang, vom 26. 6. 1974

Der 'Kunstfilm' im Fernsehen

(1) Ohne Programmverbindungen und Werbespots; Information des Referats 'Programm-Statistik' des ZDF. Von den ARD-Anstalten waren keine statistischen Angaben zu erhalten.

(2) K. Richter, G. Schatzdorfer, Zur Ästhetik des Fernsehens, in: Jugend Film Fernsehen, 3/73, München 1973, S. 134

(3) Ebd., S. 137

(4) Vgl. G. Maletzke, Psychologie der Massenkommunikation, Hamburg 1963

(5) K. Richter, G. Schatzdorfer, a.a.O., S. 132

(6) Vgl. H. L. C. Jaffé, Museumspädagogische Probleme, in: Fernsehen und Museum, a.a.O., S. 46 ff.

(7) Vgl. K. Simon, Probleme filmischer Berichterstattung über Kunstereignisse, in: Bildende Kunst in Film und Fernsehen, a.a.O., S. 40 - 56

(8) Vgl. H.L.C. Jaffé, a.a.O., S. 50 ff

Zur Problematik filmischer Präsentationsformen des Kunstobjekts (Malerei/Grafik)

(1) Jean Mitry, Esthétique et psychologie du cinéma, Bd. 1, Les structures, Paris 1963, S. 170

(2) Vgl. W. Dadek, Das Filmmedium, Zur Begründung einer allgemeinen Filmtheorie, München/Basel 1968, S.140

(3) L.Huesmann, Musik im Film, Was ist Filmmusik in: W.Hagemann (Hrsg.), Beiträge des Filmseminars im Institut für Publizistik an der Universität Münster, Emsdetten 1952

(4) Darauf weist auch W. Benjamin hin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1963, S. 17

(5) s.Filmverzeichnis im Anhang

(6) 'Barlach' von A.Ehrhardt, s.Filmverzeichnis im Anhang

(7) H.Cürlis, Das Problem der Widergabe von Kunstwerken durch den Film in: G.Rohde (Hrsg.) Edwin Redslob zum 70.Geburtstag, Eine Festgabe, Berlin 1955, S. 180

(8) Natürlich kann die Kamera die Bildfläche auch seitlich oder von schräg oben (unten) erfassen; diese Möglichkeiten aber dürften unter dem Aspekt der Information keine Funktion besitzen.

(9) H.Krauss, Der Unterrichtsfilm, Form, Funktion, Methode, Donauwörth 1972, S. 28

(10) W. Benjamin, a.a.O., S. 13

(11) Ders., S. 37

(12) F. Knilli (Hrsg.), Semiotik des Films,München 1971, S.7

(13) P.P.Pasolini, Die Sprache des Films in: F. Knilli, a.a.O.,S. 36 ff.

(14) Ders., S. 40

(15) U.Kurowski, Lexikon Film, 100 x Geschichte, Technik Theorie, Namen, Daten, Fakten, München 1972, S. 27

(16) Vgl. auch E.Holzinger, a.a.O., S. 56

(17) J. Mitry, a.a.O.

(18) W. Dadek, a.a.O., S. 52

(19) Spezielle Formen des Bildes (etwa Objekte von C. Oldenburg, der Elemente über den Bildrahmen hinaus in den Raum stoßen läßt) sollen hier nicht berücksichtigt werden, da sie nicht mehr zum flächigen Bild zu zählen sind.

(20) W.Dadek, a.a.O., S. 57

(21) J.M.Peters: in: F.Knilli, a.a.O., S. 63

(22) W.Dadek, a.a.O., S. 57

(23) E.Holzinger, a.a.O., S. 59

(24) A.Malraux, Psychologie der Kunst, Das imaginäre Museum, Baden-Baden, 1947, S. 19

(25) H.Cürlis, a.a.O., S. 178

(26) Ders., S. 176

(27) H.Daucher, Künstlerisches und reationalisiertes Sehen, Gesetze des Wahrnehmens und Gestaltens, Schriften der Pädagogischen Hochschule Bayerns, München 1967, S. 17

(28) D. Katz, Gestaltspsychologie, Stuttgart 1969 (4), S. 51

(29) Vgl. W. Metzger, Gesetze des Sehens, Frankfurt/M. 1953

(30) Ders., S. 61

(31) Die einzelnen Bildbeispiele (Totale und Ausschnitt) wurden in das dem üblichen Filmbild entsprechende Format (3:4 = Höhe:Breite) gesetzt. Die sich in den Abbildungen der Totalen ergebenden Leerflächen sind auch im Filmbild vorhanden.

(32) Unter diesem Begriff sind die Merkmale eines Bildes zu verstehen, die der Betrachter aufgrund seiner Erfahrung 'wiedererkennt'. Je realistischer ein Gegenstand gemalt oder gezeichnet ist, desto höher ist demnach seine Anzahl an empirisch richtigen Daten.

(33) Hier soll selbstverständlich nicht das Bild einer statischen, allen Betrachtern gleichen Wahrnehmung gezeichnet werden. Beim einzelnen Rezipienten können fraglos ganz unterschiedliche Bedingungen die Wahrnehmung fördern oder hemmen.

(34) Vgl. Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.), Film im Museum, Seminarbericht, Köln 1967

(35) H. Daucher, a.a.O., S. 170, 171

(36) Diese Beobachtung konnte ich an Schülergruppen innerhalb eines Filmkurses immer wieder machen.

(37) B.Wember, Objektiver Dokumentarfilm?, Modell einer Analyse und Materialien für den Unterricht, Berlin 1972, S.12

(38) A.Moles, Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung, Köln, 1971, S.88

(39) Nach K.Diekmann in: Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.) Seminarbericht Köln 1970. Trotz zweifacher schriftlicher Bitte um genauere Unterlagen zu dieser Behauptung an die Abt. Literatur und Kunst des ZDF erfolgte keine Stellungnahme.

(40) A. Moles, a.a.O. S. 127

(41) Beide Bilder wurden unter dem Kriterium der Motivation mehreren Schülergruppen im Kunstunterricht vorgeführt; es zeigte sich ein eindeutig spontanes und größeres Interesse an dem Portrait Lindners.

(42) Vgl. W. Benjamin, a.a.O., S. 17

(43) Kurt Ba⌣dt, "Modell und Maler" von Vermeer, Probleme der Interpretation, Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr, Köln 1961, S. 32

(44) K.Arndt, Bildende Kunst im Lichtbild und im Film, in: Film Bild Ton 5/1969, S.9

(45) G.Dallmann, W.Preibusch, Unterrichtsmedien in:Handbuch der Unterrichtsforschung II,Berlin:1970, S. 1685/6

(46) Bazon Brock, Audio-visuelles Vorwort, Katalog dokumenta 5, Kassel 1972, S. 27

(47) I.Gerhartz-Francks, Über Geschehensgestaltungen in der Auffassung von Filmen durch Kinder, Leipzig 1955

(48) H. Ruprecht, Lehren und Lernen mit Filmen, Bad Heilbrunn/Obb., S. 49

(49) 'Große spanische Maler' von W.Huber, S.Filmverzeichnis im Anhang

(50) J.M.Peters in: F.Knilli, a.a.O., S. 59

(51) Dieser Versuch wurde in dem Fernsehfilm 'Große spanische Maler (El Greco)' (s.Filmverzeichnis) beobachtet.

(52) Auskunft von Professor Dr. Bernt Spiegel, Mannheim Vgl. auch Kurt Ba⌣dt, "Modell und Maler", a.a.O., S. 31 ff

(53) Vgl. J.M.Peters, a.a.O., S. 58 ff

(54) 'Danseuses de Degas' von A.M.Roland, s.Filmverzeichnis im Anhang

(55) R.Arnheim, Kunst und Sehen, Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin 1965, S. 368

Vorbemerkungen und
Filmanalyse 1: 'Rembrandt - nie gesehener Rembrandt'

(1) Vgl. G. Albrecht, Die Filmanalyse, Ziele und Methoden, in: F.Everschor (Hrsg.), Filmanalyse 2, Düsseldorf 1964, S. 233-270.

(2) Vgl. K.G.Boon, Rembrandt, Das graphische Werk, Wien 1963, S.21

(3) K. Bauch, Der frühe Rembrandt und seine Zeit, Berlin 1960, S. 186

(4) Vgl. K.G.Boon, a.a.O., S. 23

(5) Ders., S. 24

(6) Vgl. B.Wember, Objektiver Dokumentarfilm?, Modell einer Analyse und Materialien für den Unterricht, erweiterter und überarbeiteter Sonderdruck aus 'Jugend Film Fernsehen' 2,3/1971, Berlin 1972

(7) Das Kulturfilminstitut Berlin, dessen Leiter Hans Cürlis war, wurde 1971 aufgelöst.

(8) Vgl. W. Boeck, Rembrandt, Stuttgart 1962, S.37 ff

(9) Vgl. O. Benesch, Rembrandt, Werk und Forschung, Wien 1935, S. 55

(10) W. Schneider, Stilistische deutsche Grammatik, Freiburg/Br. 1959, S. 376

(11) O.Benesch, a.a.O., S. 54

(12) Vgl. B. Wember, a.a.O., S. 76

(13) Es ist erstaunlich, daß 'Kunstfilme' bis heute die Frage nach dem Adressaten für überflüssig erachten; offensichtlich glaubt man, daß allein die Tatsache, daß hier Kunst vermittelt wird, jede Reflexion der Zielgruppe erübrigt. Die von der ARD (1972) ausgestrahlte Jugendsendung 'Kunst für Kinder' sprach z.B. die Zielgruppe 'Kinder' nur im Titel an; die im Film verwendeten Termini und Werte waren wenig geeignet, Kinder zu erreichen.

Filmanalyse 2: 'Bildnisse von Frans Hals'

(1) Die gleichmäßige Bildfolge läßt kaum eine zwingende Sequenzbildung zu; diese wurde, soweit möglich, durch zeitliche und thematische Zuordnung der Bilder vorgenommen.

(2) S. C.Grimm, Frans Hals, Berlin 1972, S. 170

(3) Ders., S. 137

(4) Vgl. W. Metzger, Gesetze des Sehens, Frankfurt/Main 1953

(5) Der Detailisolierung könnte z.B. durch langsame Kamerafahrt von der Totale zum Detail entgegengewirkt werden.

(6) Vgl. W. Metzger, a.a.O.

(7) So wurde beim Schreiben des Filmprotokolls die Zuordnung einzelner Details zu bestimmten Gemälden ein Puzzlespiel; die Identität des stark vergrößerten Auges in E 170 konnte z.B. nicht geklärt werden.

(8) Vgl. C.Grimm, a.a.O., S.125 ff.

(9) Vgl.W.Metzger, a.a.O. und H.Daucher, Künstlerisches und rationalisiertes Sehen, Gesetze des Wahrnehmens und Gestaltens, München 1967

(10) Information des Instituts für den wissenschaftlichen Film Göttingen

(11) Nach S.B.Robinsohn, Bildungsreform als Revision des Curriculum, Neuwied 1970

(12) Vgl. 'Rembrandt - nie gesehener Rembrandt', Kulturfilminstitut Berlin, 'Matisse', FWU München und 'Stephan Lochner', FWU München.

(13) Siehe A. Gladstone, The readability of the commentary in: Learning from films, New Haven 1958

(14) Z.B. 'Emil Nolde' v.F.Heyde, Landesfilmdienst Niedersachsen

(15) Vgl.I.Gerhartz-Franck, Über Geschehensgestaltungen in der Auffassung von Filmen durch Kinder, Leipzig 1955

(16) Der Verfasser des Beiheftes ist Max Kläger

(17) Vgl. S.Slive, Frans Hals, London,New York 1970

(18) Vgl. ders., S. 145 - 152

(19) Vgl.P.J.Vinken, E.De Jongh, De bossardigheid von Hals' regenten en regentennen in: Oud Holland, Jg. LXXVIII 63, S. 1 ff.

Filmanalyse 3: 'Max Ernst - Entdeckungsfahrten ins Unbewußte'

(1) Abbildungen zu diesen Themenbereichen sind zu finden bei: John Russell, Max Ernst, Leben und Werk, Köln 1966
Patrick Waldberg, Max Ernst, Paris 1958
Württembergischer Kunstverein, Max Ernst, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1970
Abbildungen der im Film gezeigten Grafiken sind u.a. abgedruckt in: Max Ernst, La Femme 100 Têtes, Paris 1929, Berlin 1962
Max Ernst, Une Semaine de Bonté, Paris 1934, Berlin 1963

(2) Brief des Regisseurs Peter Schamoni vom 12.3.1974

(3) Zitat Hans Sahl, Neue Zürcher Zeitung vom 14.2.1974

(4) Diese Aussage gilt prinzipiell für jedes Kunstwerk; surrealistische Bilder dürften aber aufgrund ihrer Mehrdeutigkeit in gesteigertem Maße emotional aufgenommen werden.

(5) Max Ernst, Jenseits der Malerei, Cahiers d'Art, No. Spezial 1936

(6) Zitat Peter M. Bode, Süddeutsche Zeitung vom 25.2.1964

Anhang

Verzeichnis der untersuchten Filme

Der hier zusammengestellte Katalog nennt ausschließlich d i e Filme (Film- und Fernsehproduktionen), die für die dargestellten Überlegungen in besonderem Maße herangezogen und untersucht wurden.

Die Beschaffung einzelner Filmkopien, vor allem der Fernsehproduktionen, stellte ein entscheidendes Problem für diese Arbeit dar. So war es aufgrund organisatorischer Schwierigkeiten unvermeidlich, daß Filme, die neben den hier aufgeführten ebenso auf das Problem der Verfilmung von Kunstwerken hinweisen, nicht berücksichtigt werden konnten. Insofern ist der hier zusammengestellte Filmkatalog nur als Materialnachweis zu verstehen. In diesem Zusammenhang sei auf die beiden bisher einzigen Versuche verwiesen, eine Katalogisierung deutscher Filme über bildende Kunst vorzunehmen; am umfangreichsten stellt sich der 'Katalog der deutschen Filme zu bildender Kunst, Kunststätten und Museen 1916-1966' (1) dar. Der Versuch einer Zusammenstellung von 'Kunstfilmen' unter Einbeziehung der Produktionen von Rundfunk- und Fernsehanstalten nach 1945 wurde 1967 unternommen (2). Beide Kataloge geben einen wenn auch nicht vollständigen, so doch umfangreichen Einblick in die Film- und Fernsehproduktionen der vergangenen 60 Jahre.

Das hier aufgeführte Filmmaterial ist nach Film- und Fernsehproduktionen getrennt worden; seine Reihenfolge ergibt sich aus dem Herstellungsjahr (bei Fernsehproduktionen aus dem Erstsendetermin).
Soweit es sich (im 1. Teil) um Verleihfilme des FWU München und des IWF Göttingen handelt, ist die Verleihsignatur angegeben. Trotz intensiver Nachforschung konnte nicht zu allen Produktionen das vollständige Datengerüst ermittelt werden.

(1) R. Burgmer, Katalog der deutschen Filme zu bildender Kunst, Kunststätten und Museen 1916-1966, in: Deutsche UNESCO-Kommission (Hrsg.), Film im Museum, Seminarbericht, Köln 1967, S. 127-209

(2) Deutsche Filme über die Kunst des 20. Jahrhunderts, Ansätze zu einem Filmkatalog, in: E. Simmat, H. Stettner (Hrsg.), Bildende Kunst in Film und Fernsehen, Frankfurt/M.,1967, S. 76-128

Zeichenerklärung:

R	Regie
P	Produktion
L	Länge (Min. bzw. Meter)
SW/F	Schwarz-Weiß / Farbe
V	Verleih
Sig.	Signatur
S:	(Erst-)Sendung

BR	Bayrischer Rundfunk
HR	Hessischer Rundfunk
NDR	Norddeutscher Rundfunk
SF	Südwestfunk
SR	Saarländischer Rundfunk
WDR	Westdeutscher Rundfunk

Filmproduktionen

'Max Pechstein, Berlin 1927'
R: H. Cürlis ,Berlin, Deutschl.
P: Institut für Kulturforschung e.V. 1927
L: 6'30 Min.
SW
V: IWF Göttingen, Sig. G 69

'Van Gogh'
R: A. Resnais
P: Frankr. 1948
L: 20 Min.
SW
V: Französische Filmothek

'Aristide Maillol, sculpture'
R: A. Loisel
P: J. Lods, Frankr. 1948
L: 25 Min.
SW
V: IWF Göttingen, Sig. W 173

'Ad Dei Honorem'(Bordesholmer Altar)
R: A. Ehrhardt
P: A. Ehrhardt Film, BRD 1949
L: 176 M (gekürzt)
V: FWU München, Sig. FT 357

'Barlach'(1. u. 2. Teil)
R: A. Ehrhardt
P: A. Ehrhardt Film, BRD 1949
L: 29 Min.
SW /ohne Kommentar
V: FWU München, Sig. FT 393

'Le Corbusier'
R: P. Kast
P: Films de St.-Germain des Près, Frankr. 1950(?)
Deutsche Fassung: E.E.A. Krafft-Film G.m.b.H.
L: 15 Min.
SW
V: IWF Göttingen, Sig. W 759

'Gauguin'

R: A. Resnais
P: Frankr. 1950
L: 13 Min.
SW
V: Französische Filmothek

'Guernica'

R: A. Resnais, R. Hessens
P: Phanteon (P.Braunberger), Frankr. 1950
L: 13 Min./139 M
SW
V: Landesbildstelle Berlin, Sig. XLT 732

'Ein Besuch bei Picasso'

R: P. Haesaert
P: Art et Cinema Paris, Frankr. 1950
L: 20'30 Min.
SW
V: IWF Göttingen, Sig. W 108

'Georges Braque'

R: S. Fumet
P: Les Films du Temps, Frankr. 1950
L: 17 Min./185 M
SW
V: IWF Göttingen, Sig. W. 84

'Henry Matisse'

R: F. Campaux
P: Frankreich 1950, Deutsche Bearbeitung: A. Weber
L: 19 Min.
SW
V: FWU München, Sig. FT 1518

'Stephan Lochner' (Zusatztitel vorm.:Ein Maler zu Köln am Rhein
R: W.C.Türck
P: Kultur- und Lehrfilm-Institut Klemens Lindau,BRD 1951
L: 16 Min./171 M
SW
V: FWU München, Sig. FT 1539

'Zöllner Rousseau'
R: L. Doca
P: Les Ecrans Modernes F. Tavano, Frankr. 1951
Deutsche Bearbeitung: A. Weber
L: 16 Min.
SW
V: FWU München, Sig. FT 1524

'Max Pechstein, Berlin 1951'
R: H. Cürlis
P: Kulturfilm-Institut G.m.b.H., Berlin, BRD 1951
L: 15 Min.
SW
V: IWF Göttingen, Sig. G 56

'Drei Meister schneiden in Holz'
R: H. Cürlis
P: Kulturfilm-Institut G.m.b.H. Berlin, BRD 1952
L: 12 Min.(FWU), 14 Min.(IWF)
SW
V: FWU München FT 399, IWF Göttingen W 28

'Renée Sintenis zeichnet und modelliert ein Fohlen'
R: H. Cürlis
P: Kulturfilm-Institut G.m.b.H. Berlin, BRD 1953
L: 12 Min. (FWU), 9 Min. (IWF)
SW
V: FWU München Sig. F 428, IWF Göttingen Sig. G 23

'Albrecht Dürer'
R: W. Hempel
P: Filmstudio W. Leckebusch, BRD 1954
L: 319 M
F

'Rembrandt - nie gesehener Rembrandt'
R: H. Cürlis
P: Kulturfilm-Institut G.m.b.H. Berlin, BRD 1954
L: 12'35 Min.
SW
V: IWF Göttingen, Sig. W 789

'Willi Baumeister'
R: O. Domnick
P: Domnick-Verlag , BRD 1954
L: 30'30 Min.
F/SW
V: IWF Göttingen, Sig. W 201

'Kaiserdome am Rhein'
R: H. Kruchen
P: Kultur- und Wirtscaftsfilm G.m.b.H., BRD 1954
L: 15 Min.
SW
V: FWU München, Sig. FT 437

'Moderne Plastiker am Werk'(vorm.:'Zwei Bildhauer unserer Zeit')
R: H. Cürlis
P: Kulturfilm-Institut G.m.b.H. Berlin, BRD 1955-58
L: 10 Min
SW
V: FWU München Sig. F 467, IWF Göttingen Sig. W 506

'Rembrandt - Maler des Menschen'
R: B. Haanstra
P: Regierungsinformationsdienst der Niederlande, Niederlande 1956
L: 18 Min.
F
V: FWU München, Sig. FT 510

'Alfred Kubin - Magier der Zeichnung'
R: C. Lamb
P: Unda-Film Dr. Walter Koch, BRD 1957
L: 11 Min.
SW
V: Landesfilmdienst Niedersachsen

'Motiv am Meer' (vorm.: 'Zwei Künstler - ein Motiv')
R: B. Redetzki
P: B. Redetzki-Film, BRD 1958
L: 13 Min.
SW
V: FWU München EKT 866

'A. Paul Weber - Ein Zeichner sieht seine Zeit'
R: R. W. Kipp
P: R. W. Kipp Filmproduktion, BRD 1959
L: 283 M
SW
V: Evangelische Konferenz für Kommunikation

'Werner Gilles - der Maler des Orpheus'
R: C. Lamb
P: Unda-Film, BRD 1960
L: 11 Min.
F
V: FWU München, Sig. FT 709

'Der Bildhauer Gerhard Marcks'
R: G. Kairat
P: Filmproduktion Günter Schnabel, Deutsche Reportage Film G.m.b.H., BRD 1960
L: 13 Min.
SW
V: FWU München, Sig. FT 578

'Käthe Kollwitz'
R: H. Apelt, F. Fiedler
P: BRD 1961
L: 16 Min.
SW
V: Landesfilmdienst Niedersachsen

'Fritz Winter'
R: W. Koch
P: Unda-Film, BRD 1961
L: 17 Min.
F
V: FWU München, Sig. FT 586

'Die Wirklichkeit von Karel Appel'
R: J. Vrijman
P: N. F. M., Niederlande 1962
L: 15 Min.
F
V: FWU München, Sig. FT 624

'Drei Könige unter dem Kreuz'
R: J. Zink
P: BRD 1963
L: 29 Min.
SW
V: Landesfilmdienst Niedersachsen

'Henry Moore, London 1940-42'
R: A. M. Roland
P: Les Films de Saturne laboratoire G. T. C., Frankr.1963
L: 12 Min.
SW /ohne Kommentar

'William Turner'
R: A. M. Roland
P: Les Films de Saturne laboratoire G. T. C., Frankr.1963
L: 12 Min.
F
V: FWU München, Sig. FT 880

'Max Ernst -Entdeckungsfahrten ins Unbewußte'
R: P. Schamoni, C. Lamb
P: P. Schamoni Filmproduktion, BRD 1963
L: 11'06 Min./126 M
F/SW
V: FWU München, Sig. FT 779

'Franz Marc'
R: K. F. de Vogt
P: K. F. de Vogt Filmproduktion, BRD 1963
L: 11'30 Min.
V: FWU München, Sig. FT 820

'Bildnisse von Frans Hals'
R: F. Dupont
P: Multifilm Hilversum, NiederLande 1964
L: 16'28 Min.
F
V: FWU München, Sig. FT 821

'Emil Nolde'
R: F. Heyde, M. Urban
P: BRD 1964
L: 12 Min.
F/SW
V: Landesfilmdienst Niedersachsen

'Eintausend Jahre nch Christi Geburt'
R: A. Ehrhardt
P: A. Ehrhardt-Film, BRD 1964
L: 31 Min.
SW
V: FWU München, Sig. FT 816

'André Masson beim Zeichnen, Berlin 1964'
R: H. Cürlis
P: Kulturfilm-Institut G.m.b.H. Berlin, BRD 1964
L: 7'30 Min.
SW
V: IWF Göttingen, Sig. G 98

'Danseuses de Degas'
R: A. M. Roland
P: Les Films de Saturnelaboratoire G. T. C., Frankr.1964
L: 14 Min.
SW
V: FWU München, Sig. FT 878

'Die erzene Bilderbibel von 1015'
R: K. Stefan
P: Kultur- und Lehrfilminstitut Klemens Lindau, BRD 1965
L: 11 Min.
SW
V: FWU München,-Sig. EKT 951

'Paul Klee'
R: W. Grohmann, G. von der Rohe
P: BRD 1966/67
L: 57 Min.
F
V: Neue Filmkunst Walter Kirchner

'Linien entdecken und darstellen'
R: P. Burnford
P: Film Associates of Calofornia, Kalifornien 1967
L: 18. Min.
F
V: FWU München, Sig. FT 946

'Raum entdecken und darstellen'
R: P. Burnford
P: Film Associates of California, Kalifornien 1967
L: 15 Min.
F
V: FWU München, Sig. FT 947

'Carl Spitzweg'
R: H. S. Lampe
P: BRD 1968
L: 31 Min.
F
V: Neue Filmkunst Walter Kirchner

'Dada-Manifest'
R: H. Herbst
P: MCA, TV G.m.b.H. München, BRD 1969
L: 65 Min.
F
V: FWU München, Sig. FT 2219

Fernsehproduktionen

'Kunst authentisch: Max Ernst'
R: P.Schamoni, C. Lamb
P: Auftragsprod. des WDR an P. Schamoni
L: 30'42 Min.
SW
S: 13.7.1964 WDR

'Kunst authentisch: Ernst Wilhelm Nay'
R: P. Gradion
P: WDR
L: 29'09 Min.
SW
S: 22.8.1965 WDR

'Kunst authentsich: Hans Arp'
R: M. Mrakitsch
P: Auftragsprod. des WDR an Freie Filmproduktion G.m.b.H. Basel
L: 34'24 Min.
SW
S: 30.11.1965 WDR

'Zeichner zeichnen ihre Zeit: William Hogarth'
R: W.C. Türck
P: Auftragsprod. des WDR an W.C. Türck
L: 14'51 Min.
S:
S: 25.11.1967

'Eine Woche mit Miro'
R: K. Diekmann
P: ZDF
L: 45 Min.
F
S: 21.6.1968 ZDF

'Max Beckmann, Bilder, Selbstzeugnisse, Kommentare'
R: M. Mrakitsch
P: Co-Prod. BR und Inter Nations Bonn
L: 58 Min.
F
S: 16.10.1969 BR

'Albrecht Dürer, Leben und Werk'
R: K. Bauch, C. Hermans
P: ZDF
L: 60 Min.
F/SW
S: 21.5.1971 ZDF

'Ernst Ludwig Kirchner, Der Mann ohne Schatten'
R: C.Hermans
P: ZDF
L: 48 Min.
F/SW
S: 18.8.1971 ZDF

'Gegen den Strom' (mehrteilige Folge)
R: L. Diekmann
P: ZDF
L: je 30 Min.
SW u. F
S: ab 1968, hier: 11.8.72, 1.11.72, 18.9.73 ZDF

'Reisewege zur Kunst' (mehrteilige Folge)
R: verschiedene Regisseure
P: Co-Produktion der ARD-Anstalten
L: ungefähr je 30 Min.
F
S: ab 1971 NDR 3, SF 3

'Geschichte in Bildern, Venedig um 1500, gesehen von Vittore Carpaccio' (mehrteilige Folge)
R: -
P: -
L: 30 Min.

S: 20.[illegible].1972 NDR 3

'Der Vogel Rumpum und die Sonne' (Portrait Joan Miro)
R: [illegible]
P: [illegible]
L: [illegible] Min.
F
S: [illegible]

'Wols' (Wolfgang Otto Schultze)
R: -
P: Radio Bremen
L: ca. 45 Min.
SW
S: 19.10.1972 HR 3

'Kunst für Kinder' (mehrteilige Folge)
u.a. über Toulouse-Lautrec, Rousseau, Monet, Degas, Klee, W. Busch
R: E. Fuchs (?)
P: Auftragsprod. Radio Bremen
L: je 30 Min.
F
S: 30.11.1972, 3.1.1973, 24.1.1973, 31.1. 1973 (alle ARD), 1.11.1973 HR 3

'Victor Vasarely'
R: O. Hahn
P: -
L: ca. 45 Min.
F
S: 7.2.1973 ARD

'Paul Cézanne'
R: K. Clark
P: Engl.
L: 45 Min.
F
S: 28.2.1973 NDR 3

'Claude Monet'
R: K. Clark
P: Engl.
L: 45 Min.
F
S: 7.3.1973 HR 3

'George Seurat'
R: K. Clark
P: Engl.
L: 45 Min.
F
S: 14.3.1973

'Paul Wunderlich'
R: V. Zielke
P: NDR
L: 45 Min.
F
S: 13.11.1973 NDR 3

'Giacomo Balla und der Futurismus'
R: J. Clemente
P: SR
L: 45 Min.
F
S: 5.2.1974 HR 3

'Kunst als Beruf': der Grafiker und Designer'
R: G. Sello
P: HR
L: ca. 45 Min.
F
S: 5.3.1974 HR 3

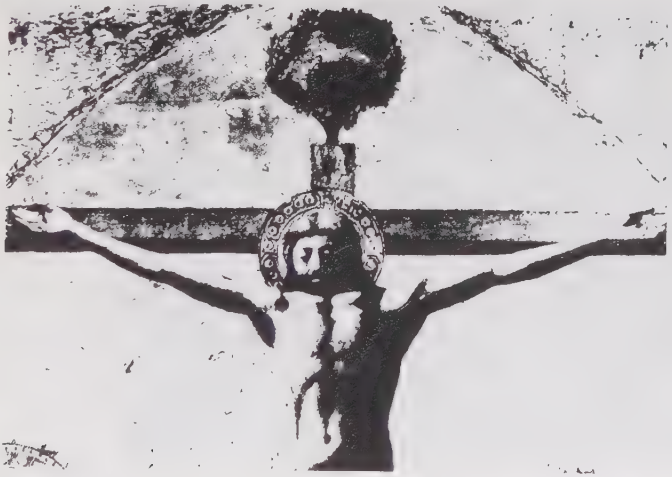
'Marc Chagall'
R: S. Hearst
P: B.B.C. London und BR
L: ca. 45 Min.
F
S: 13.3.1974 BR

'Henry Moore, Ein Portrait in Selbstzeugnissen'
R: G. Kemperdick
P: NDR
L: ca. 45 Min.
F
S: 2.4.1974 HR 3

'Große spanische Maler' (El Greco, Velasquez, Goya)
(3teilige Folge)
R: W. Huber , Redaktion H. Bresseler
P: Tele-Cine-Barcelona (Auftragsproduktion des HR)
L: 30 Min.
F
S: 14.4.1974, 15.4.1974, 16.4.1974 HR 3

Abbildungen

Abb. 1



1A

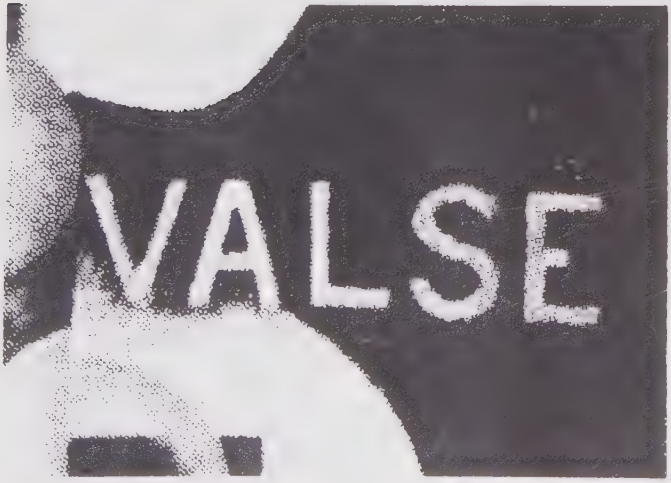
1B

1C

1D

966. 2

2 A



2 B

2C

2D

Abb. 3

3A

3B

3C

3D

Fig. 4

4A

4B

4C

4D

Abb. 5

5A

5B

5C

5D

Abb. 6

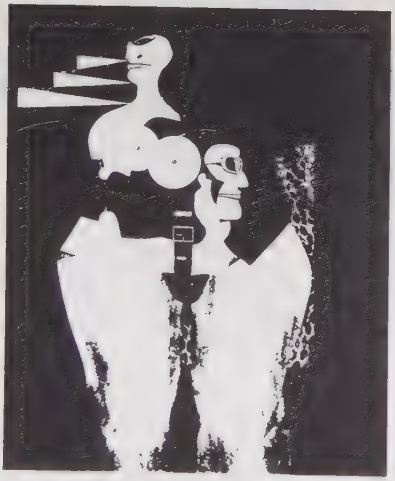


Abb 7

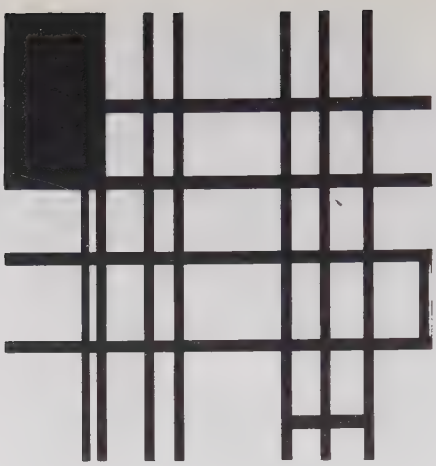


Abb. 8

Abb. 9

Abb. 10

L e b e n s l a u f

Geboren am 7. Juli 1944 in Potsdam

Besuch von Volks- und Oberschule in Göttingen von 1951 bis 1964

Abitur am Felix-Klein-Gymnasium Göttingen

1964 bis 1965 Studium an der Georg-August-Universität Göttingen (Kunstgeschichte, Romanistik)

1965 bis 1969 Studium der Kunstpädagogik an der Werkkunstschule Hannover und der Hochschule für bildende Künste Braunschweig

1969 1. Staatsexamen für das Lehramt an höheren Schulen (Kunst- und Werkpädagogik)

1971 2. Staatsexamen

1973 bis 1974 StRat am Felix-Klein-Gymnasium Göttingen

Seit August 1974 Wiss.Ass. an der Gesamthochschule Wuppertal, Fachbereich Gestaltung/Kunsterziehung